



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

A relação entre o repertório e elementos técnicos da Guitarra no Ensino Básico

João Miguel Guedelha Macedo

Orientador

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Dezembro de 2014

Composição do júri

Presidente do júri

Professora Maria Luísa Faria Sousa Correia Castilho

Vogais

Professor Paulo Vaz de Carvalho
Professor na universidade de Aveiro

Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Dedicatória

Aos meus pais, irmão, tia, avós e namorada.

Agradecimentos

Professor Doutor Miguel Carvalhinho

Prof. José Farinha

Prof. Nilton Esteves

Conservatório Regional de Évora – Eborae Música

Dr^a. Helena Zuber e Prof^a. Susana Nogueira

Prof. Dejan Ivanovic

Resumo

Este projeto surgiu no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, referente ao Mestrado de Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, relativamente ao ano letivo 2013/2014. Esta prática foi realizada no Conservatório Regional de Évora – *Eboraë Musica*, que teve como orientador o Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho e como cooperante o Professor José Manuel Pardal Farinha.

Desta prática surgiu a ideia e necessidade de aproximar as vertentes musicais e técnicas, e, obrigatoriamente realizar uma pesquisa sobre como o fazer.

Para além da aproximação destas duas vertentes, este projeto contém também, várias sugestões de como o professor poderá abordar determinadas obras com os alunos, obras estas que vão desenvolver determinadas técnicas, aproximando estas duas vertentes, técnicas e musicais.

Em suma, este projeto passa também por facultar mais ferramentas de ensino ao docente, para que este possa por em prática no dia a dia.

Palavras chave

Guitarra, técnica, repertório, estudo, ensino, exercícios.

Abstract

This project emerged on the scope of Supervised Teaching Practice, referring to Mestrado de Ensino de Música of Escola Superior de Artes Aplicadas relative to the 2013/2014 academic year. This practice was done in Conservatório Regional de Évora – Eborae Musica and had orientation of Professor Miguel Nuno Marques Carvalhinho and as cooperative teacher José Manuel Pardal Farinha.

From this project emerged the idea and the need to approximate both musical and technical aspects, this project also contains several suggestions on how a teacher should approach some musical pieces with the students, plays that will develop certain techniques, putting together both musical and technical aspects.

In conclusion, the goal of this project is also to provide to the teacher more teaching tools, so that they can be used it in everyday classes.

Keywords

Guitar, technique, repertoire, study, teaching exercises.

Índice geral

RESUMO.....	IX
ABSTRACT	XI
ÍNDICE DE FIGURAS	XV
LISTA DE TABELAS	XX
A RELAÇÃO ENTRE O REPERTÓRIO E ELEMENTOS TÉCNICOS DA GUITARRA NO ENSINO BÁSICO	
1.INTRODUÇÃO.....	1
2.PROBLEMA E OBJETIVOS DO ESTUDO.....	2
3.ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	3
3.1. INTRODUÇÃO.....	3
3.2.A POSIÇÃO DO INSTRUMENTO.....	4
3.3. POSIÇÃO E MOVIMENTOS DA MÃO DIREITA.....	7
3.4. COMO TOCAR/ATACAR A CORDA.....	10
3.5. ARPEJOS.....	11
3.6. POSIÇÃO E MOVIMENTO DO DEDO POLEGAR.....	14
3.7. A MÃO ESQUERDA.....	16
3.8. BARRAS.....	20
3.9. O PROFESSOR.....	21
4. PLANO DE INVESTIGAÇÃO, METODOLOGIA, ANÁLISE DE RESULTADOS.....	25
VERTENTE TÉCNICA – VERTENTE MUSICAL, ANÁLISE DE OBRAS E SUGESTÃO DE EXERCÍCIOS.....	
4.1. MELODIAS, NOTAS EM SIMULTÂNEO, DIVISÃO DE UMA PEÇA, EM ESTRUTURAS.....	27
4.2.DESENVOLVIMENTO DO DEDO POLEGAR, MELODIA E ACOMPANHAMENTO, CONTRASTES E DINÂMICAS.....	35

4.3.MEIAS BARRAS, MELODIAS NA MESMA CORDA,FORTALECIMENTO DA 2ª POSIÇÃO.....	41
4.4.ABORDAGEM DE OBRAS QUE DESENVOLVEM A REALIZAÇÃO DE “LEGATTO”	49
4.5.DESENVOLVIMENTO DA MÃO DIREITA: ARPEJOS,APOIO DE MELODIAS, ANTECIPAÇÃO DE DEDOS NA CORDA PARA DESENVOLVIMENTO DA VELOCIDADE.....	56
4.6. UTILIZAÇÃO DE UM DEDO GUIA NUMA PEÇA.....	65
47. LIGADOS E BARRAS.....	72
5. CONCLUSÃO.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

Índice de figuras

Figura 1- “Dionísio Aguado sentado com a guitarra apoiada num tripé.”	4
Figura 2 - “Fernando Sor com a Guitarra apoiada numa mesa.”	5
Figura 3 - “Guitarrista com o instrumento apoiado numa fita, usando também um apoio de pé.”	5
Figura 4 - “ <i>Mes débuts à la guitarre</i> ”	6
Figura 5 - “Right Hand Position for Free Stroke”	7
Figura 6 – “Right Hand Position for Rest Stroke”	8
Figura 7 – “Right Hand Position for Free Stroke”	8
Figura 8 – “Right Hand Position for Rest Stroke”	9
Figura 9 – “Basic Right Hand Finger Movements”	10
Figura 10 – “Full Plant (set position)”	11
Figura 11 – “Full Plant (after each finger has played)”	12
Figura 12 – “Full Plant”	12
Figura 13 – “Diagram of Sequential Plant”	12
Figura 14 – “Thumb position from front”	14
Figura 15 – “Thumbs student view”	14
Figura 16 – “Sor’s Left Hand Position”	16
Figura 17 – “Aguado’s Left Hand Position”	16
Figura 18 – “ Correct Left Hand Position”	17
Figura 19 – “Position of the left arm”	18
Figura 20 – “The knuckles of the left hand should be paralell to the finger board”	18
Figura 21 – “Position of the thumb”	18
Figura 22 – “Playing on the fingertip”	19

Figura 23 – “ Left-Hand position on treble string.....	19
Figura 24 - “ Left-Hand position on bass string”	19
Figura 25 – “Block Memorization”	22
Figura 26 – “Variação Rítmica”	23
Figura 27 - “ Alteração para estudo em acordes”	23
Figura 28 – “Andante op.241, no.5”	27
Figura 29 - “Andante op.241, no.5”	28
Figura 30 - “Andante op.241, no.5”.....	28
Figura 31 - “Andante op.241, no.5”.....	28
Figura 32 - “Andante op.241, no.5”.....	28
Figura 33 - “Andante op.241, no.5”	29
Figura 34 - “Andante op.241, no.5”	29
Figura 35 - “Andante op.241, no.5”	29
Figura 36 - “Andante op.241, no.5”	30
Figura 37 - “Andante op.241, no.5”	30
Figura 38 - “Andante op.241, no.5”	30
Figura 39 - “Andante op.241, no.5”	31
Figura 40 – linha melódica.....	31
Figura 41 – Baixos e melodia em simultâneo.....	31
Figura 42 – Divisão por blocos.....	32
Figura 43 – Linha melódica da segunda frase.....	32
Figura 44 – Exercício em cordas soltas usando o dedo anelar.....	32
Figura 45 – padrão rítmico em cordas soltas.....	33
Figura 46 – Exercício em cordas soltas referente primeira frase da segunda parte da obra.....	33

Figura 47 – Linha melódica do baixo.....	33
Figura 48 – “Estudo I”	36
Figura 49 - “Estudo I”	37
Figura 50 - “Estudo I”	37
Figura 51 - “Estudo I”	38
Figura 52 - “Estudo I”	38
Figura 53 – Colocação inicial da mão esquerda.....	38
Figura 54 – Exercício em cordas soltas.....	39
Figura 55- Exercício sobre a mesma frase mas com o texto musical original.....	39
Figura 56- Exercício sobre a segunda frase do estudo com o texto original, salientando a importância da alteração na nota dó sustenido.....	39
Figura 57 – “Berceuse”	41
Figura 58 - “Berceuse”	42
Figura 59 - “Berceuse”	43
Figura 60 – Melodia principal.....	43
Figura 61 – Melodia principal com baixo.....	43
Figura 62 - “Berceuse”	44
Figura 63 – Barra em duas cordas.....	44
Figura 64 – “Berceuse”	45
Figura 65 – Colocação da mão esquerda para meia-barra.....	45
Figura 66 – “Berceuse”	46
Figura 67- Primeira linha melódica da segunda parte da obra.....	47
Figura 68-Exercício para melhoria de compreensão da duração das notas.....	47
Figura 69- Exercício para o desenvolvimento do acompanhamento presente nesta obra.....	47
Figura 70 – “Nostalgia”	50

Figura 71 - Melodia principal da primeira frase.....	50
Figura 72 - Melodia com notas interiores e baixos a durar.....	50
Figura 73- Melodia em registos agudos e baixos.....	51
Figura 74- Baixos e notas interiores.....	51
Figura 75 – Melodia principal.....	51
Figura 76-Fragmentação relacionando harmonia e melodias.....	51
Figura 77 – “Estudo XI”	53
Figura 78 – Mão esquerda em posições fixas.....	53
Figura 79 – Posições fixas e legato.....	54
Figura 80 – Acordes.....	54
Figura 81 – “Spanish Romance”	56
Figura 82 – Padrão do dedilhado em cordas soltas, alterando o baixo.....	57
Figura 83 – Imagens do exercício 1.....	58
Figura 84 – Imagens do exercício 1.....	58
Figura 85 – Imagens do exercício 1.....	58
Figura 86 – Apoio em cordas soltas.....	58
Figura 87 – Imagem da mão direita após realizar o apoio.....	59
Figura 88 – Exemplo para estudo de melodia.....	59
Figura 89 – “Étude nº1”	61
Figura 90 – Dedilhado utilizado.....	62
Figura 91 – Exercício em grupos de duas notas.....	62
Figura 92 – Imagem de um grupo de dois dedos na corda.....	63
Figura 93 - Étude nº1”	63
Figura 94 - Étude nº1”	63

Figura 95 – Exercício para aumento de velocidade.....	64
Figura 96 – “West Coast”	65
Figura 97 – Dedilhado a utilizar na obra.....	66
Figura 98 – “West Coast”	66
Figura 99 – “Posição do acorde nº1 na guitarra”	67
Figura 100 - “West Coast”	67
Figura 101 – “Posição do acorde nº2 na Guitarra”	67
Figura 102 – “West Coast”	68
Figura 103 – Posição do acorde nº 3 na guitarra.....	68
Figura 104 – Posição do acorde nº4 na guitarra.....	68
Figura 105 -Posição do acorde nº 5 na Guitarra.....	69
Figura 106 – Posição do acorde nº6 na Guitarra.....	69
Figura 107 – Posição do acorde nº 7 na guitarra.....	70
Figura 108 – Posição do acorde nº8 na guitarra.....	70
Figura 109 – “Candombe en Mi”	72
Figura 110 - “Candombe en Mi”	73
Figura 111 - “Candombe en Mi”	74
Figura 112 -Fragmento 1,ligados ascendentes.....	75
Figura 113 – Fragmento 2,ligados ascendentes.....	75
Figura 114 – Fragmento 3,ligados descendentes.....	75
Figura 115 – Ligados ascendentes explorando a primeira posição.....	75
Figura 116 – Fragmento 4 ,barras.....	76
Figura 117 – Colocação para a realização de uma barra completa.....	76

Lista de tabelas

Tabela 1 – Progresso do aluno na peça “Andante op. 241 no.5”	34
Tabela 2 – Progresso do aluno na peça “Estudo I”	40
Tabela 3 – Progresso do aluno na peça “ Berceuse”	48
Tabela 4 – Progresso do aluno na peça “Nostalgia”	52
Tabela 5 – Progresso do aluno na peça “Estudo XI”	54
Tabela 6 – Progresso do aluno na peça “Spanish Romance”	59
Tabela 7 – Progresso do aluno na peça “Estudo nº1”	64
Tabela 8 – Progresso do aluno na peça “West Coast”	71
Tabela 9 – Progresso do aluno na peça “Candombe en Mi”	77

A relação entre o repertório e elementos técnicos da guitarra no ensino básico

1.Introdução

No âmbito da prática pedagógica na disciplina de Guitarra, e nos moldes em que nos dias de hoje esta funciona, tanto a nível de organização como a nível de objetivos, é necessário cada vez mais procurar soluções pedagógicas que nos permitam aumentar a qualidade de ensino. Nomeadamente a nível de um aumento de motivação dos alunos, da qualidade do trabalho a realizar, na criação de uma maior aderência e obtenção de resultados ainda mais visíveis nesta área do ensino artístico vocacional. Outro fator essencial neste projeto consiste na exploração de uma abordagem com o aluno em que, a divisão de obras em estruturas, frases, melodias, exercícios diretamente ligados à obra, seja aplicada sempre no ensino de uma obra musical, relacionando o trabalho da estrutura para alcançar o efeito musical, e não esperar que este efeito musical surja por si só. Com o objetivo de que trabalhando a estrutura, o talento e o trabalho será claramente potenciado, algo que pessoalmente sempre me pareceu ser fundamental neste tipo de ensino.

Tendo em conta estas realidades e necessidades, este projeto consiste numa aproximação entre duas grandes vertentes, que cada vez mais têm a necessidade de se aproximar, a vertente técnica e a vertente musical, ou seja, as questões técnicas e o repertório para um determinado instrumento, neste caso a Guitarra.

Para a realização da aproximação entre estas duas vertentes, técnica e musical, foram escolhidos os elementos técnicos essenciais da Guitarra que são lecionados no ensino básico, e, para cada um destes elementos associada uma ou mais obras musicais do repertório guitarrístico.

Posteriormente foi realizada uma análise detalhada das obras musicais escolhidas. Foram analisadas as estruturas das obras, sugestões de abordagens a realizar pelo professor com o aluno, e também a sugestão de exercícios, de modo a aproximar as questões técnicas com as questões musicais, que é um dos pontos fundamentais deste projeto.

Para o desenvolvimento deste projeto foi essencial também a prática de ensino supervisionada, unidade curricular pertencente ao 2º Ano de Mestrado em Ensino de Música, e que foi desenvolvida no Conservatório Regional de Évora- Eborae Musica, desta prática foram utilizadas várias obras musicais, de diferentes dificuldades e propósitos, e que serviram de uma forma essencial para a concretização deste projeto.

2.Problema e objetivos do estudo

A grande problemática deste estudo passa essencialmente pela distância entre as duas vertentes anteriormente referidas, a vertente técnica, a vertente musical e as consequências desta mesma distância. Consequências estas que, na maior parte dos casos, passam por uma maior desmotivação do aluno, devido a uma maior dificuldade e monotonia dos exercícios de vertente técnica. Uma maior demora para assimilar todos estes conteúdos, neste caso, montar o repertório exigido, e finalmente a notoriedade de uma evolução mais lenta.

No âmbito desta problemática, e com a aproximação destas duas vertentes pretende-se ver respondidas as seguintes questões:

- Deverá ser, a vertente técnica do estudo da guitarra, trabalhada completamente à parte da vertente musical?
- Até que ponto a aproximação destas duas vertentes favorece o desenvolvimento ,a motivação dos alunos e a própria rentabilização do trabalho a desenvolver.

Com este estudo pretende-se atingir alguns objetivos:

- Criar uma maior aproximação entre os elementos técnicos da Guitarra e a vertente musical.
- Criar formas de estudar/abordar uma obra musical, e interpretação da mesma.
- Criar exercícios que relacionem a vertente técnica e musical.
- Criar uma maior motivação nos alunos relacionando desde o primeiro momento a técnica com a leitura e interpretação.
- Fazer com que esta aproximação de vertentes permita aos alunos assimilar os conteúdos de uma forma sólida.
- Aumentar a capacidade e as ferramentas a utilizar no ensino de obras musicais.
- Estruturar o ensino dessas mesmas obras musicais.
- Motivar o aluno a trabalhar a estrutura para alcançar o efeito musical.
- Aferir através da observação da realidade e da implementação destas abordagens, até que ponto a aproximação da vertente técnica e musical pode ser essencial para a obtenção de melhores resultados a todos os níveis no ensino da Música / Guitarra.

3. Enquadramento teórico

3.1 Introdução

Neste enquadramento teórico, e para que o desenvolvimento do projeto faça sentido, é necessário abordar as questões essenciais sobre a guitarra e sobre o ensino da guitarra, nomeadamente a posição do instrumento, que é fundamental e obrigatoriamente necessária para que se possam trabalhar todas as questões técnicas e musicais, colocação e técnica das duas mãos, como pisar as cordas e como tocar as cordas. Mas essencialmente, e essencial para que este projeto possa ser concretizado, o papel do professor.

Em relação à guitarra e às suas questões técnicas, a base será feita a partir de alguns métodos de pedagogos, mas também a partir de obras guitarrísticas e das experiências que essas trazem, tanto no papel de aluno, mas essencialmente, no papel de docente.

Em relação ao papel do professor serão apresentadas etapas que são consideradas fundamentais para o sucesso da relação entre professor e aluno, e também sugestões a nível da abordagem das obras musicais com o aluno, de forma a tornar possível uma aproximação entre a vertente técnica e musical, mas também o aumento de ferramentas para o desenvolvimento do trabalho docente, que permita uma melhor e maior evolução dos alunos.

3.2 A posição do instrumento

Em relação à posição do instrumento, é necessário em primeiro lugar ter consciência de que esta se foi alterando com o passar do tempo, obviamente no sentido de evoluir. Mas acima de tudo esta questão de encontrar a posição ideal do instrumento centrava-se num ponto:

“ Should the player arrange his body around the instrument, or should he place the instrument where it best suits the body? ” (Glise,Anthony,1997,p.4)

Em suma, já que algo deveria ser ajustado, seria da parte do instrumentista ou do instrumento?

Esta questão levou a diversas experiências por parte de nomes sonantes na História da Guitarra como Dionísio Aguado, Fernando Sor e mais recentemente personalidades do século XX, como Juliam Bream, John Williams, David Russell, sendo assim, desde o século XVIII até á atualidade podemos verificar a seguinte evolução:

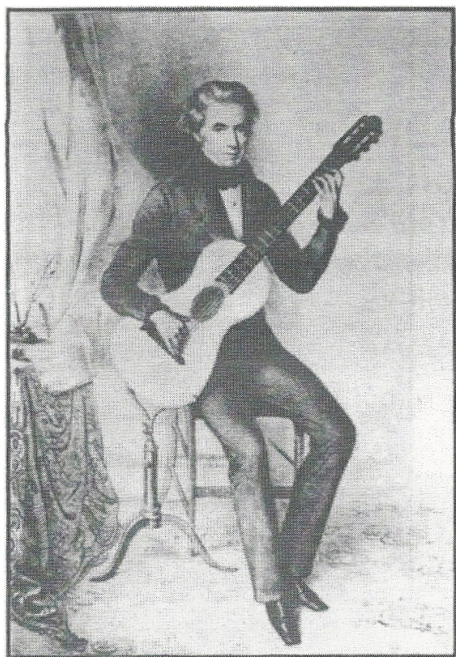


Figura 1- “Dionísio Aguado sentado com a guitarra apoiada num tripé.”

Dionisio Aguado, *New Guitar Method* (Madrid, 1843), trans. Louise Bigwood, ed. Brian Jeffery (London: Tecla Editions,1981), xx.

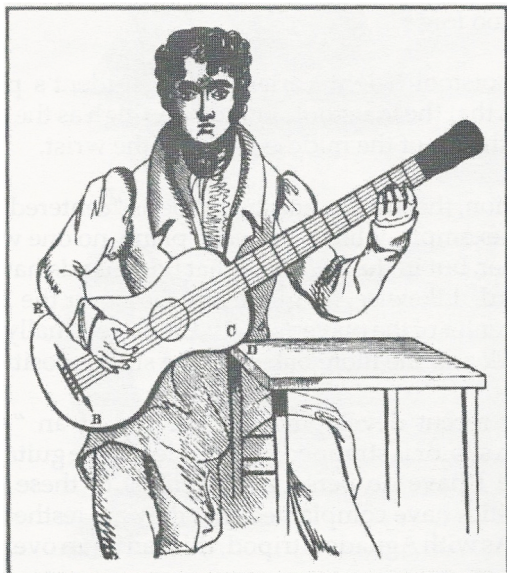


Figura 2- “Fernando Sor com a Guitarra apoiada numa mesa.”

Fernando Sor, *Method for the Spanish Guitar* (Paris, 1830), trans. A. Merrick (London, 1850) (New York: published in facsimile by Da Capo Press, 1971),10. Public Domain.



Figura 3- “Guitarrista com o instrumento apoiado numa fita, usando também um apoio de pé.” (Glise,1997,p.6)



Figura 4 - “*Mes débuts à la guitare*” (Kleynjans,2001,p.5)

Como é possível verificar nesta sequência de imagens, ao longo do tempo até aos dias de hoje existiram alterações na forma como o executante segura o instrumento, naquela que podemos considerar a posição atual e mais comum, é importante destacar o objetivo de tentar aproximar o máximo possível o instrumento com o corpo do executante, com o objetivo de centrar ao máximo possível o instrumento, criando uma estabilidade em toda a posição.

Em suma, existem algumas regras essenciais relativamente à posição do instrumento e do corpo:

- Estar sentado confortavelmente;
- Não possuir demasiada tensão nas costas, ombros e pescoço;
- Centrar o instrumento relativamente à posição do corpo;
- A posição deverá ser sempre esta;

Estas regras são essenciais para que os próximos conteúdos possam ser introduzidos, sendo fundamental que a posição do instrumento e do executante seja dentro das linhas anteriormente referidas, com a noção de que podem existir variantes a nível físico que não permitam exatamente esta colocação exata, daí a existência de acessórios como ergo play ou dynarette, acessórios que vêm substituir a existência do apoio de pé, mantendo o mesmo princípio da posição.

3.3 Posição e movimentos da mão direita

Apesar de tanto a mão direita como a esquerda serem compostas da mesma forma, tanto a nível de músculos como de tendões cada uma tem a sua função a nível de funcionamento para a prática da guitarra, devendo-se iniciar com o desenvolvimento da mão direita:

“ both hands have a unique function, and most elementar guitar methods wisely begin the student by using the right hand alone, wich helps to isolate the right and left hand movements.” (Glise, Anthony,1997, 26).

Em relação à colocação em concreto da mão direita e a todas as variantes que existem por questões naturais, mais concretamente a níveis fisionómicos, podemos identificar duas escolas no que em relação a esta matéria diz respeito:

“Closed Hand School” e “Open Hand School” , ou seja escolas em que a utilização da mão está mais aberta e noutra mais fechada.

Em relação à técnica da mão fechada, esta é mais proveniente da “escola” de Andrés Segovia e dos seus alunos, pode-se então atribuir duas formas essenciais de posição/ colocação da mão direita:

Posição da mão quando toca sem apoio:



Figura 5 - “Right Hand Position for Free Stroke” (Glise, 1997,p.27)

Posição da mão quando toca com apoio:

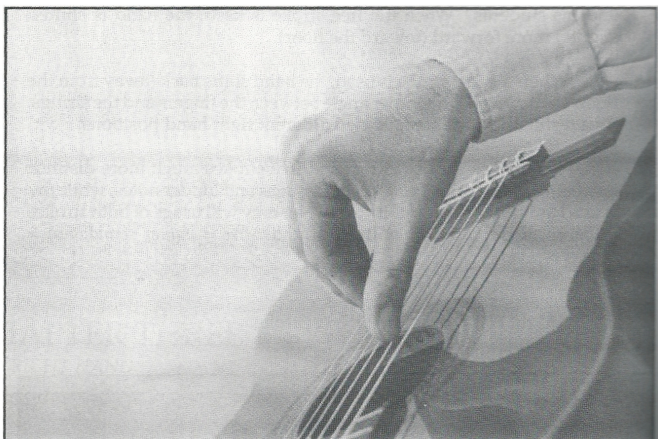


Figura 6 - “Right Hand Position for Rest Stroke” (Glise, 1997,p.28)

Nestas duas imagens, podemos claramente observar duas posições diferentes da mão, o que faz com que se evidencie uma grande diferença entre tocar com apoio e sem apoio. Podemos também associar o tocar sem apoio a um som mais “leve”, e que acaba por ser a forma mais comum de se tocar, e o tocar com apoio para um som mais “pesado”, usado normalmente em escalas ou em destaques de melodias por exemplo, importante referir também o deslocamento da mão direita para trás quando toca com apoio, permitindo assim que o som possua tais características.

Em relação á técnica da mão aberta, a principal diferença em relação ao anterior conceito passa essencialmente por a utilização de unha num tamanho reduzido, o que vai fazer com que a colocação da mão direita não sofra nenhuma alteração relevante, mesmo quando toca com apoio e sem apoio, o que faz com que este tipo de técnica ou de abordagem seja atualmente o mais utilizado por guitarristas profissionais e mais utilizado pedagogicamente.

Técnica da mão aberta sem apoio:



Figura 7 - “Right Hand Position for Free Stroke” (Glise, 1997,p.30)

Técnica da mão aberta com apoio:



Figura 8 - “Right Hand Position for Rest Stroke” (Glise, 1997, p.30)

“Because of all these factors (and the fact that the Open Hand approach eliminates a great deal of excessive movement), the Open Hand School seems to be preferred by many professional guitarists.” (Glise, Anthony, 1997, p. 28)

Independentemente do caminho a seguir em relação à colocação da mão direita, que pode como já podemos verificar, conter algumas variações, o passo seguinte, e ainda dentro das questões técnicas da mão direita, passa por como tocar/atacar a corda, de forma a produzir o melhor som possível, isto é, um som com uma boa projeção e com um timbre cuidado.

3.4 Como tocar/atacar a corda

Outra das questões centrais relacionadas com mão direita e á sua técnica, é o funcionamento dos movimentos dos dedos da mão direita na altura de tocar a corda.

A meu ver, este é um ponto essencial na fase inicial de abordagem sobre a mão direita, a forma de tirar o melhor som possível da guitarra, sensibilizando o aluno desde o início para esta questão.

Existem então quatro momentos essenciais neste procedimento:

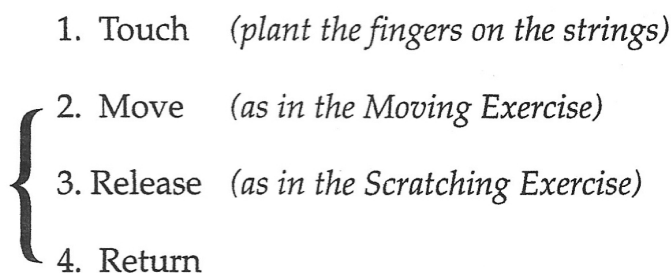
- 
1. Touch (*plant the fingers on the strings*)
 2. Move (*as in the Moving Exercise*)
 3. Release (*as in the Scratching Exercise*)
 4. Return

Figura 9 - “Basic Right Hand Finger Movements” (Glise, 1997, p.53)

1. Tocar: neste primeiro momento, o dedo que vai tocar coloca-se na corda.
2. Movimento: aquele que a meu ver é o momento mais importante no que na produção do som diz respeito, num primeiro momento, é fundamental o aluno movimentar o dedo sobre a corda, sem levantar o dedo da corda, de seguida, e realmente importante, passa por o aluno sentir o peso da corda no dedo, ou a pressão da corda, sentir até que ponto a mesma aguenta e passar ao momento seguinte.
3. Soltar/libertar a corda: após a realização de forma correta do momento anterior, o aluno depois de sentir o peso/pressão que a corda suporta, deve libertar a corda, neste caso o movimento de libertação é realizado com a vinda do dedo que toca para dentro da mão.
4. Regresso/voltar a colocar: depois de realizados os três momentos anteriores, o dedo volta a colocar-se na corda para voltar a tocar, preparando cuidadosamente o próximo movimento.

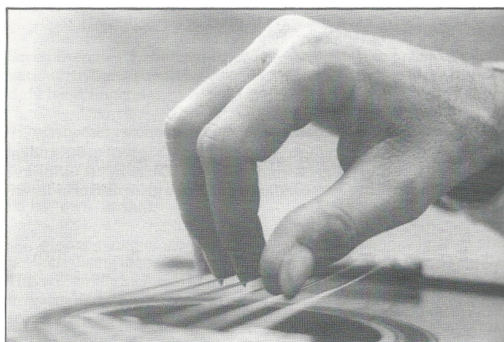
3.5 Arpejos

A par das escalas e de exercícios cromáticos, os arpejos são dos exercícios técnicos mais importantes que um estudante deve praticar durante a sua atividade guitarrística (Glise,1997,p.).

A prática desta componente técnica não vai apenas desenvolver a realização dos arpejos em si, mas também a velocidade, e acima de tudo um ponto essencial que é a independência dos dedos da mão direita, o desenvolvimento destas componentes técnicas está ligada à forma de como os arpejos podem ser trabalhados, e aqui surgem quatro formas diferentes de o realizar, que devem ser introduzidas pela seguinte ordem:

1. Colocação prévia de cada dedo na respetiva corda: nesta primeira abordagem à pratica de arpejos, o arpejo é tocado, mas depois de cada nota tocada, o dedo que a executou volta para a mesma corda antes de ser tocada a próxima nota. Ou seja, apenas um dedo está fora da corda durante todo o processo, o dedo que tocou, mas que imediatamente volta para a mesma, enquanto que os restantes permanecem nas respetivas cordas. Este tipo de estudo desenvolve a independência de cada dedo, aumentando a certeza no que à antecipação de movimentos diz respeito.
2. Colocação completa (em grupo) de todos os dedos: Nesta forma de realizar arpejos todos os dedos são colocados antecipadamente nas cordas como no processo anterior, a única diferença é que quando tocam, permanecem no ar, como se pode verificar nas seguintes imagens:

Colocação antes de começar o arpejo:



Nesta fase todos os dedos se encontram na respetiva corda onde vão tocar.

Figura 10 - “Full Plant (set position)” (Glise,1997,p.80)

Colocação depois de cada dedo ter tocado:

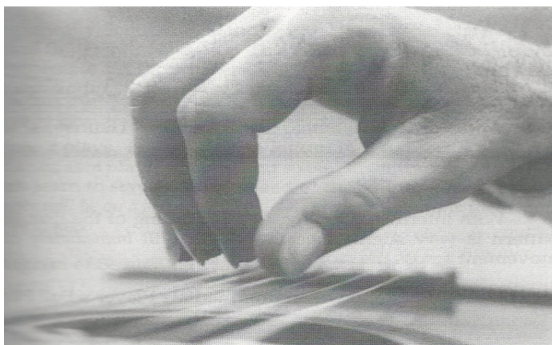


Figura 11 - “Full Plant (after each finger has played)” (Glise, 1997, p.81)

Exemplo em texto musical:



Figura 12 - “Full Plaint” (Glise, 1997, p.82)

3. Antecipação sequencial: Nesta forma de realizar os arpejos, o conceito fundamental consiste que cada dedo vai para a corda no exato momento em que o dedo anterior toca a sua nota, desenvolvendo assim a preparação, e como em todos os processos anteriores, a independência dos dedos, fica então um diagrama desta antecipação sequencial:

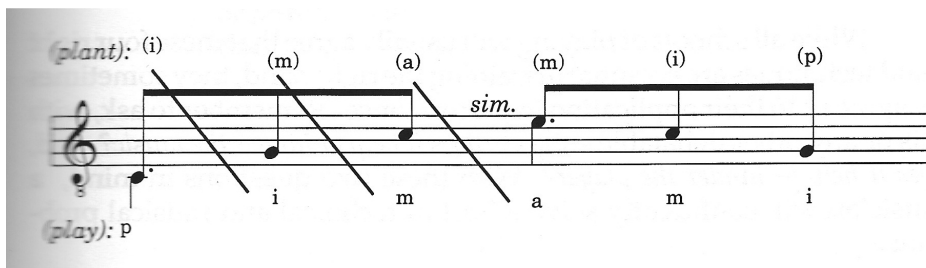


Figura 13 - “Diagram of Sequential Plant” (Glise, 1997, p.83)

4. Livre: como o nome indica, esta forma de realização é totalmente livre no que a preparação, antecipação diz respeito, enganosamente esta forma pode parecer a mais fácil, mas é a que exige uma maior independência dos dedos e controlo dos mesmos.

Estas quatro abordagens são essenciais para o desenvolvimento deste elemento técnico, estas podem e devem ser aplicadas em peças e estudos, de forma separada, com alternâncias rítmicas e do texto musical se for possível e justificável.

3.6 Posição e movimento do dedo Polegar

Em relação à posição / colocação do dedo polegar, a mesma é fundamental pois a colocação deste dedo vai ditar a restante colocação da mão direita, é necessário ter cuidado de forma a não deixar o aluno criar um grande afastamento entre o polegar e o resto dos dedos, assim sendo a posição base do polegar será neste sentido:

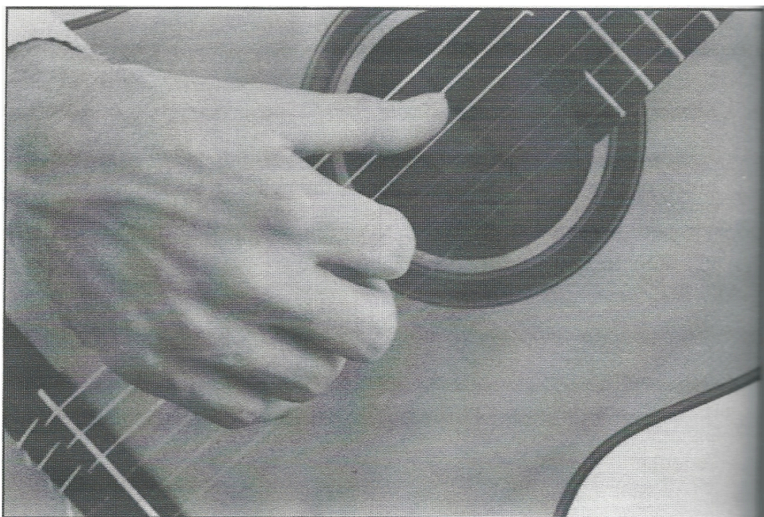


Figura 14 - “Thumb position from front” (Glise,1997,p.32)

Posição do Polegar vista de frente.

“ This position is easily explained to the student: with the right hand fingers planted on their respective strings, looking into the hand, he should be able to see a triangle formed between *p*, *i* and the strings” (Glise,1997,p.32)

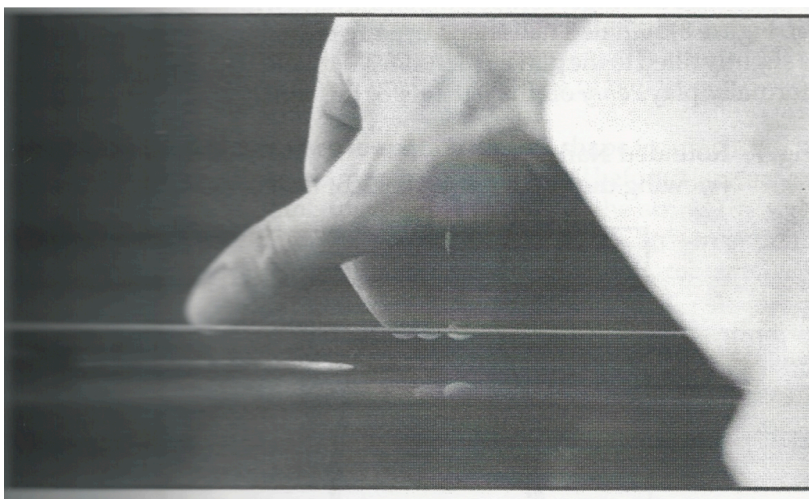


Figura 15 - “Thumbs student view” (Glise, 1997, p.33)

Importante também referir que o início do movimento do polegar é realizado a partir da terceira articulação e não a partir da primeira (que se encontra perto da unha). Em relação aos movimentos do polegar na corda, sem apoio o movimento é caracterizado por um pequeno círculo. Na forma de tocar com apoio o movimento é bastante semelhante, existindo apenas um ligeiro afastamento da mão, para que seja possível o apoio do polegar na corda seguinte.

“Remember to watch that the student is not moving from the first joint (joint nearest the nail), and that there is no movement of the arm or hand position – all of which are common problems for beginners.” (Glise, 1997,p.33).

3.7 A mão esquerda

A posição da mão esquerda

Ao contrário da mão direita, em que podemos encontrar algumas variações a nível da posição, sendo estas funcionais, na mão esquerda a posição e os movimentos da mesma são bem mais consistentes, restringindo-nos basicamente a uma posição correta e ideal para aplicarmos os conteúdos necessários da mão esquerda.

Tal como na posição do corpo em relação ao instrumento e na técnica da mão direita, a mão esquerda e a sua técnica e colocação também sofreu alterações ao longo do tempo, verifiquemos então as posições da mão esquerda utilizadas por Fernando Sor e por Dionísio Aguado:

Posição da mão esquerda de Fernando Sor:



Figura 16 - “Sor’s Left Hand Position” (Glise, 1997,p.39)

Posição da mão esquerda de Dionísio Aguado:



Figura 17 - “Aguado’s Left Hand Position” (Glise,1997,p.40)

Nestas duas imagens podemos verificar claramente a tendência para a utilização da chamada “Flat Hand Position”, que podemos entender por uma posição mais espalmada da mão esquerda, nesta posição podemos verificar a presença do dedo 4 mais deslocado para cima, o que permite e aumenta a sua capacidade de chegar a posições mais acima no braço da guitarra. Esta colocação, a nível académico permitia também uma maior facilidade de preenchimento no primeiro quadrante do instrumento, ou seja na primeira posição.

“In using this position, students will find that the fourth finger is able to reach as far across the neck as the first, thus allowing for greater agility. This will also keep the fourth finger on the tip which is a constant battle for beginners” (Glise, 1997,p.40)

Como já foi referido anteriormente, ao longo do tempo esta colocação e posição da mão esquerda foi sofrendo alterações, atualmente podemos então considerar que a posição mais utilizada é a seguinte:

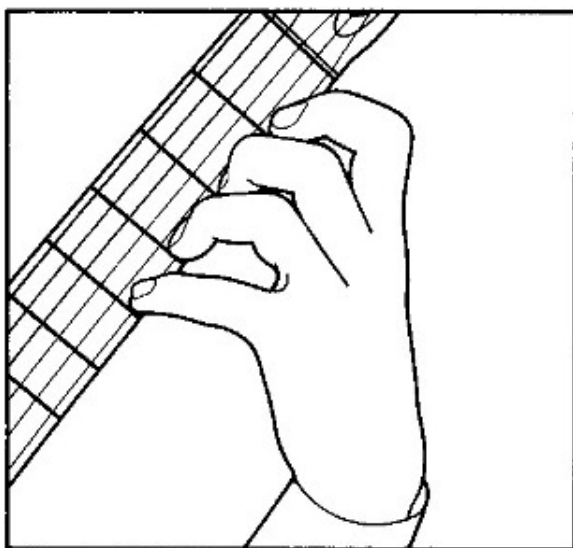


Figura 18 - “ Correct Left Hand Position” (Shearer,1990,p.45)

Nesta posição os dedos abrangem por completo toda a primeira posição do instrumento sem a existência de qualquer tensão, para a correta colocação desta posição existem alguns fatores a ter em conta, e que são essenciais para uma boa explicação desta posição/colocação:

- Posição do braço esquerdo:



Para que o funcionamento e a aplicação de todos os conceitos da mão esquerda sejam realizados com sucesso, como primeiro passo, é fundamental que o braço se apresente nesta posição, de forma relaxada, para esta colocação, como a imagem sugere, deve-se colocar a mão no braço da guitarra, ficando o braço na posição demonstrada, o mais relaxado possível, se isso acontecer, é porque essa será a posição mais adequada.

Figura 19 - “Position of the left arm” (Parkening, 1999, p.26)

- Os “nós” dos dedos devem estar paralelos ao braço da guitarra:



Esta colocação permite uma perfeita colocação da mão esquerda, permitindo que os dedos estejam o máximo possível perto dos trastes, pisando as cordas da forma perfeita.

Figura 20 - “The knuckles of the left hand should be paralell to the finger board” (Parkening, 1999, p.26)

- Importância da colocação do dedo polegar para a estabilidade da mão:

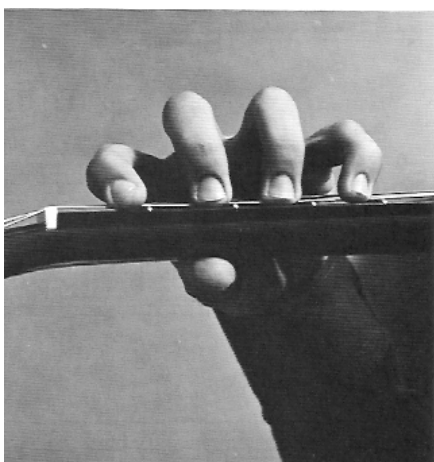
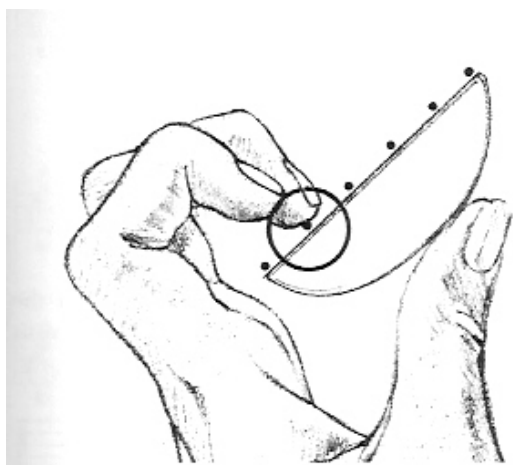


Figura 21 - “Position of the thumb” (Parkening, 1999, p.26)

Nesta figura é claramente visível a importância do polegar, que deve ficar atrás do dedo 2 (médio), com esta colocação o executante consegue abranger o primeiro quadrante, ou primeira posição na totalidade. Importante referir também que o polegar deve estar no meio do braço da guitarra, de forma a não alterar a posição da mão.

A implementação rigorosa destes conceitos sobre a posição do braço e da mão esquerda vai levar-nos muito rapidamente a outra questão essencial no ensino da guitarra como questão técnica, que é, como pisar as cordas.

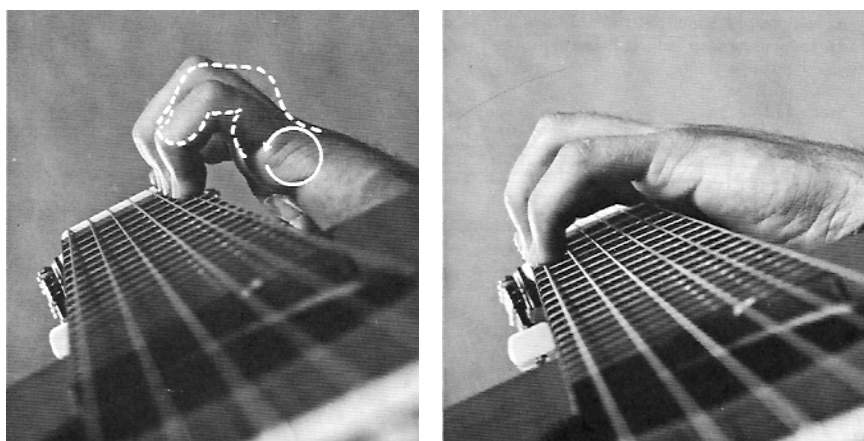
O que, em muitos casos pode passar por uma experiência bastante dolorosa, pode ser muito facilmente transformada simplesmente em mais uma etapa do processo de aprendizagem, depois de assimilados os conceitos anteriores, é fundamental explicar corretamente como pisar as cordas, tanto cordas agudas, como cordas graves, como podemos verificar nas seguintes imagens:



Como a imagem indica, o pisar da corda deverá ser feito com a ponta dos dedos, esta colocação como a imagem demonstra, vai permitir que o resto da mão fique bem colocada, nomeadamente o polegar, e o espaço criado entre o braço da guitarra e a mão, fundamental para a movimentação dos dedos.

Figura 22 - “Playing on the fingertip” (Parkening,1999,p.27)

Posição pisando cordas agudas e graves:



Figuras 23 e 24 - “ Left-Hand position on treble and bass string” (Parkening,1999,p.27)

3.8 Barras

O desenvolvimento e introdução deste conteúdo técnico que são as barras não deve ser introduzido muito cedo, visto ser uma posição e conceito muito diferente da técnica inicial da mão esquerda.

O ensino das barras e dos acordes que estas permitem deve ser feito de forma gradual, começando por exemplo apenas em duas cordas, e quando o aluno conseguir realizar bem dessa forma, avançar para três cordas, assim sucessivamente.

Importante realçar que a realização das barras consiste simplesmente no mesmo que usar os dedos separadamente, mas neste caso aplicando a força do dedo no local da barra em questão, bem perto do traste.

“Always stress that barring is essentially the same thing as using the fingers separately; it is not a matter of “clamping” the fingers tightly, but a matter of *accurate finger placement directly behind the fret.*” (Glise, 1997, p.104)

3.9 O Professor

Este capítulo tem como função demonstrar a grande importância do Professor, quais as suas funções, técnicas e métodos que pode e utilizar na sala de aula, que são fundamentais para a obtenção de bons resultados para com os alunos.

Podemos então de uma forma geral dividir a atividade do professor em duas categorias: Ensino, e Prática.

Podemos entender por Ensino ou Ensinar, que neste caso passa por “um processo ativo de guiar um aluno para que este aprenda uma peça musical, resolvendo problemas que possam surgir, novas notas, digitações, timbres, etc.”(Glise,1997,p.87)

A nível da Prática, esta passa essencialmente por um aperfeiçoamento final em que o auxílio do docente é também fundamental, passando essencialmente por questões de interpretação, articulação, questões mais musicais e não técnicas.

Podemos então agrupar algumas fases nestas duas categorias:

1. Pesquisa - Ensino
2. Leitura - Ensino
3. Memorização - Ensino
4. Aperfeiçoamento final – Prática

Em relação á pesquisa, ou seja neste caso na escolha de uma obra musical a estudar, considera-se este ponto essencial para o sucesso dos próximos, pois a escolha de uma peça e o conhecimento sobre a mesma é fundamental.

Devem então nesta fase serem feitas algumas pesquisas como:

- .Informação sobre o compositor, o seu estilo de composição.
- .Pesquisa sobre a biografia do compositor.
- .Analisar a obra musical previamente.
- .Pesquisa sobre interpretações de referencia.
- .Comparações entre gravações já realizadas.

Em relação à leitura, podemos considerar que é nesta fase que realmente a obra musical é aprendida. O aluno aprende e assimila as notas, digitação, dinâmicas e é quando começa a ter uma ideia da interpretação que quer para a obra musical.

É também na próxima fase em que entra outro dos pontos essenciais do ensino, que é a memorização.

Em relação á memorização, esta é mais uma fase essencial do ensino, que vai permitir avançar para a última etapa do esquema anterior. A nível da memorização, uma maioria significativa defende que esta é essencial para se conseguir uma melhor interpretação da obra musical, esta pode e deve ser feita por blocos, dividindo a peça em frases, de modo a que seja mais fácil a compreensão do texto musical em si.

Exemplo de memorização em bloco:

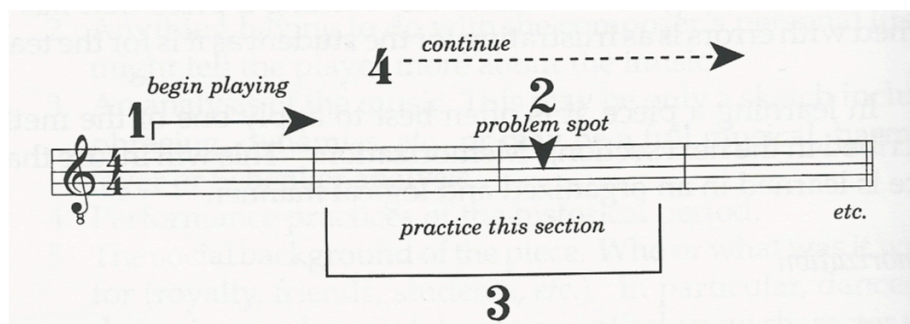


Figura 25 - “Block Memorization” (Glise, 1997,p.90)

Em suma, a memorização é fundamental para conseguir uma boa interpretação, deixando o músico mais focado em questões musicais, e não tanto em questões técnicas, favorecendo em todos os aspetos o executante.

“ I make a great distinction between a musician and a note player. The former is he who, considering music as the science of sounds, regards the notes only as conventional signs representing them, and which by the sight convey the result to the mind, as letters communicate words, and words, ideas. The latter is he who considers it the science of notes, who attaches great importance to their names, the real acceptance of which is unknown to him...” (Sor, *Method*; op.cit,18.)

Prática – Aperfeiçoamento final

Normalmente esta é a fase que é mais agradável para o professor, visto que a abordagem com o aluno passa a ser quase exclusivamente musical e não tanto virada para questões técnicas, podendo debater questões de interpretação, partilhar ideias e procurar novas soluções. Contudo nesta fase, existem alguns passos que ajudam a este desenvolvimento:

1. Tocar a peça lentamente: Se o aluno não conseguir tocar a peça lentamente, nunca será capaz de a tocar a uma velocidade superior, esta forma também obriga o aluno a ouvir as suas decisões musicais.
2. Estar concentrado em tudo: É necessário que o professor esteja completamente concentrado, de forma a que consiga identificar situações que necessitem de melhorias, mudando digitações, questões sonoras, etc.
3. Perfeição como objetivo: Tal como o nome indica, a busca pela perfeição é fundamental, no sentido de resolver qualquer tipo de falha para que tudo seja perfeito, este tipo de postura para com o aluno vai influenciar o trabalho individual do mesmo, pois habitua-se a este tipo de mentalidade e método de trabalho.

4. Alteração de ritmos: Este tipo de trabalho deve ser efetuado por o professor quando o aluno tem dificuldade num determinado local, passagem, digitação, etc. A alteração rítmica deve ser feita para que o aluno consiga reagir mais facilmente na passagem em questão, executando-a mais facilmente. Como por exemplo:

Fig. 3. Original Measure.

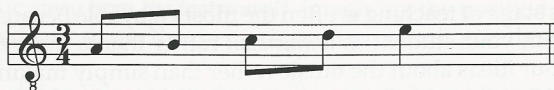


Fig. 4. Original Measure Altered for Practice.

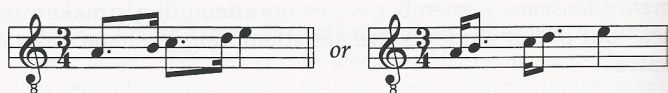


Figura 26 - “Variação Rítmica” (Glise, 1997, p.94)

Fig. 5. Carcassi, “Study No. 3,” Op. 60. ²



Fig. 6. Study Altered as a Chordal Study.

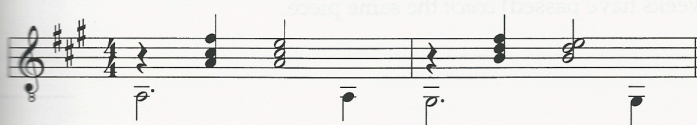


Figura 27 - “ Alteração para estudo em acordes” (Glise, 1997, p.95)

5. Separação de linhas: Separação de linhas, tanto de melodias, como acompanhamentos, de forma a que o aluno compreenda melhor o conteúdo musical.

6. Transformação de Arpejos em Acordes: Este ponto passa essencialmente por uma transformação do texto musical, neste caso arpejos, num estudo de acordes, de forma a que o aluno compreenda harmonicamente o que está a acontecer, e que cimente a realização das posições em questão.

7.Praticar lentamente: Semelhante ao primeiro ponto, este passa por praticar todas estas questões e outras possíveis muito lentamente, pois assim se alcançará os resultados desejados, é sem duvida um dos pontos mais importantes nesta questão da prática.

Depois de explorados então os conteúdos anteriores, passemos então a uma aplicação destes, nomeadamente na associação de obras musicais ao desenvolvimento de elementos técnicos, e essencialmente na forma como o docente poderá estruturar o ensino destas mesmas obras.

4. Plano de Investigação, Metodologia, Análise de Resultados

Neste projeto onde se pretende realizar uma aproximação entre o repertório e os elementos técnicos da guitarra no ensino básico o primeiro passo do plano de investigação consistiu na escolha dos elementos a investigar, neste caso os elementos técnicos a abordar, depois de identificados os elementos técnicos a desenvolver foi feita uma pesquisa de repertório para guitarra onde esses elementos estivessem presentes, aplicando cada obra musical num aluno e analisando a sua evolução numa escala de 1 a 5. Para este efeito foi elaborada uma tabela cuja avaliação varia entre 1 e 5, e em que o aluno aplica as sugestões e exercícios em cinco aulas, sendo avaliado por observação pelo docente e pelo preenchimento das tabelas. A escolha de realizar esta aplicação em cinco aulas deve-se ao facto de, normalmente este tempo ser suficiente para a assimilação de novos conteúdos e elementos, em casos normais, de acordo com alguma experiência profissional já adquirida. Para a escolha desses elementos e do repertório a utilizar para uma maior aproximação destas duas vertentes, foi realizada uma investigação/pesquisa de vários métodos, colectâneas e repertório isolado para a guitarra como por exemplo:

Livros mais teóricos sobre questões técnicas da guitarra:

- "Pumping Nylon".
- "Learning the Classic Guitar".
- "Technique, mechanism, learning".
- "The art and technique of the classic guitar".
- "Classical Guitar Pedagogy".
- "The art of Classical Guitar Playing".
- "Guitar Technique Rationalized".

A nível de métodos e partituras foi investigada a seguinte bibliografia:

- The Royal Conservatory of Music, Guitar Series 1.
- The Royal Conservatory of Music, Guitar Series 2.
- The Royal Conservatory of Music, Guitar Series 3.
- The Royal Conservatory of Music, Guitar Series 4.
- The Royal Conservatory of Music, Guitar Series 5.
- "Études Simples" – Leo Brouwer.
- "The complete studies, lessons and exercises for Guitar" – Fernando Sor.
- "Twelve Inventions for Solo Guitar" – Peter Nutall.

Depois de uma análise e investigação desta bibliografia os elementos escolhidos e as peças em que estão associados são os seguintes:

-Melodias, notas em simultâneo, divisão de uma peça em estruturas: “Andante op. 241 no.5” de Ferdinando Carulli.

-Desenvolvimento do dedo polegar, melodia e acompanhamento, contrastes e dinâmicas : “Estudo I” de Leo Brouwer.

-Meias barras, melodias na mesma corda, fortalecimento da II posição: “Berceuse” de Peter Nutall.

- Abordagem de obras que desenvolvem a realização de “Legatto”: “Nostalgia” de Carlo Domeniconi e “Estudo XI” de Leo Brouwer.

- Desenvolvimento da mão direita: Arpejos, apoio de melodias, antecipação de dedos na corda para desenvolvimento da velocidade: “Spanish Romance”, obra de compositor anónimo e “Estudo nº1” de Heitor Villa Lobos.

- Utilização de um dedo guia numa peça: “West Coast” de Helen Sanderson.

- Ligados e barras: “Candombe en Mi” de Máximo Diego Pujol.

De referir ainda que todas estas obras foram lecionadas durante o ano letivo de 2013/2014, no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada. E que os conteúdos/ sugestões que se seguem neste projeto foram aplicados na totalidade durante o ano letivo. De forma a aferir resultados e compreender até que ponto é importante a exploração deste projeto para uma melhoria do ensino da guitarra.

Vertente técnica - Vertente Musical , análise de obras e sugestão de exercícios

4.1 Melodias, notas em simultâneo, divisão de uma peça em estruturas

Para a exploração dos conteúdos acima expostos, e, tendo em conta que são conteúdos normalmente inseridos no primeiro e segundo ano de guitarra, a peça escolhida para a exploração destes conteúdos foi o “Andante op.241 no.5” do compositor Ferdinando Carulli.

Andante
op. 241, no. 5

Ferdinando Carulli
(1770 – 1841)

$\text{♩} = 92 - 104$

Source: *Méthode complète pour parvenir à pincer de la guitare*, op. 241 (ca 1825)

0-88797-860-6/16

Figura 28 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Pretende-se com esta peça desenvolver a capacidade do aluno para compreender simples melodias, desenvolver a capacidade para tocar duas notas em simultâneo, neste caso (p,m), compreender a função do dedo (i) como acompanhamento e estabilidade da mão, compreender inícios de frase e finais e já realizar algumas dinâmicas. Tendo em conta estes objetivos, a introdução destes conteúdos foi feita da seguinte forma:

1. Identificação da primeira frase, e neste caso, primeira melodia da peça:

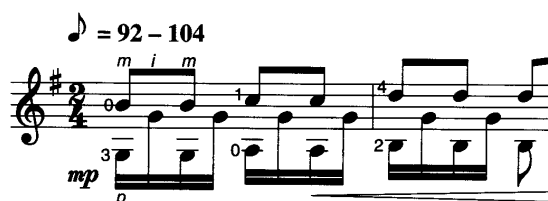


Figura 29 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Nesta primeira abordagem o aluno deverá tocar apenas as notas superiores, para uma melhor compreensão da melodia em questão. Simultaneamente é fundamental o docente explicar que se trata da primeira frase da música, devendo tocar para o aluno ouvir, ou até entoar a mesma. Estando esta melodia claramente dominada e compreendida, segue-se a introdução de um novo conteúdo que passa por tocar notas em simultâneo, neste caso o *p,m*, tocam em simultâneo e o *i*, isolado, permitindo uma preparação cuidada de todos os movimentos, cuidadosamente antecipados:

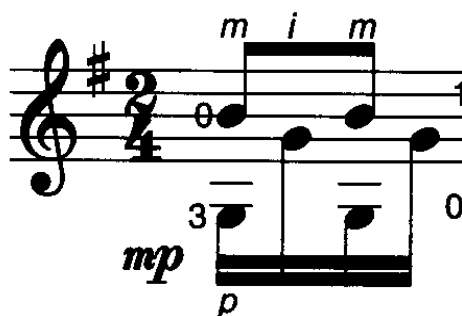


Figura 30 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Divisão da peça em estruturas:



-Segunda frase: Enquanto que na primeira frase as notas em simultâneo eram tocadas com *p,m*. Nesta frase adiciona-se em simultâneo *p,a*.

Figura 31 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)



- Terceira frase. (nesta terceira frase, as notas em simultâneo passam a ser executadas por *i,m*, deve-se realizar exercícios em cordas soltas antes de realizar esta parte).

Figura 32 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

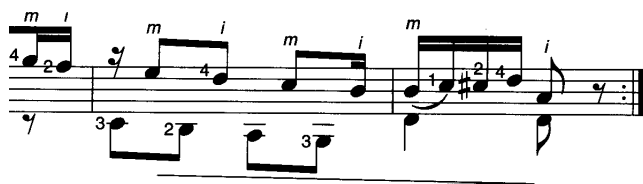


Figura 33 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

- Quarta frase: nesta frase é essencial a explicação do movimento descendente alternado entre as notas superiores e inferiores, de modo a facilitar a compreensão deste trecho, fundamental também executar este trecho de duas em duas notas, excepto no último compasso em que a voz superior deve ser estudada primeiro individualmente, sendo o cromatismo presente essencial para uma boa colocação da mão esquerda.

Fica então identificada a primeira parte desta peça:

Andante
op. 241, no. 5

Ferdinando Carulli
(1770 – 1841)

$\text{♩} = 92 - 104$

Figura 34 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

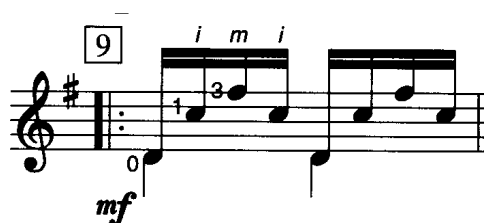
Sendo a segunda parte da peça, o restante conteúdo:

Figura 35 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Importante realçar, antes de fazer uma análise individual de frases e estruturas, a presença das dinâmicas e das indicações contrastantes das mesmas (*mf*, *p*, *mp*) aliadas aos *crescendos* e *decrescendos* do último sistema, e que também já se encontram presentes na primeira parte desta obra.

Podemos então dividir esta segunda parte da obra em quatro estruturas:

Estrutura 1:



Nesta estrutura o aluno desenvolve o dedilhado da mão direita já com a posição da mão esquerda colocada, deve repetir algumas vezes o texto musical até atingir equilíbrio no dedilhado.

Figura 36 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Estrutura 2:

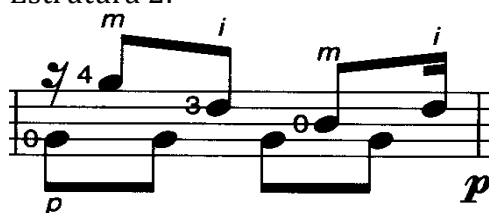
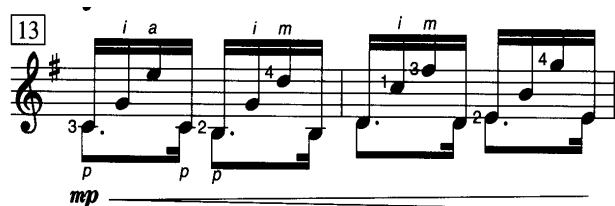


Figura 37 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Nesta estrutura é importante explicar ao aluno a presença constante da nota sol (corda solta) na voz inferior, e a melodia das vozes superiores, este trecho deve contudo ser executado de duas em duas notas, alternando entre a nota inferior e superior.

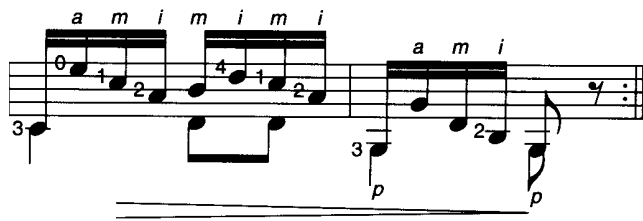
Estrutura 3:



Nesta estrutura o essencial, para além da leitura de notas obviamente, passa pela chamada de atenção para o movimento dos baixos, devendo o aluno praticar isoladamente essa mesma linha.

Figura 38 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Estrutura 4:



Nesta estrutura, que é também o final da obra, essencial a realização da dinâmica escrita, tal como a preparação correta do último compasso, sobretudo devido á dedilhação da mão direita.

Figura 39 - “Andante op.241, no.5” (Guitar Series 1, 2004,p.16)

Fica então a sugestão de alguns exercícios relativamente a estes elementos técnicos e a esta obra:

Exercício 1:



Figura 40 - linha melódica (fonte original)

Exercício 2:

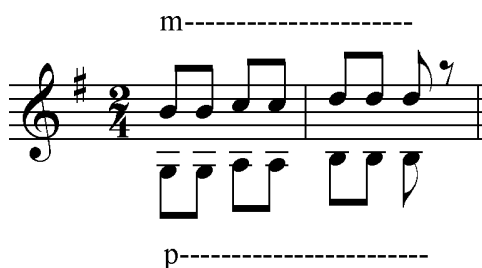


Figura 41 - Baixos e melodia em simultâneo (fonte original)

Exercício 3:

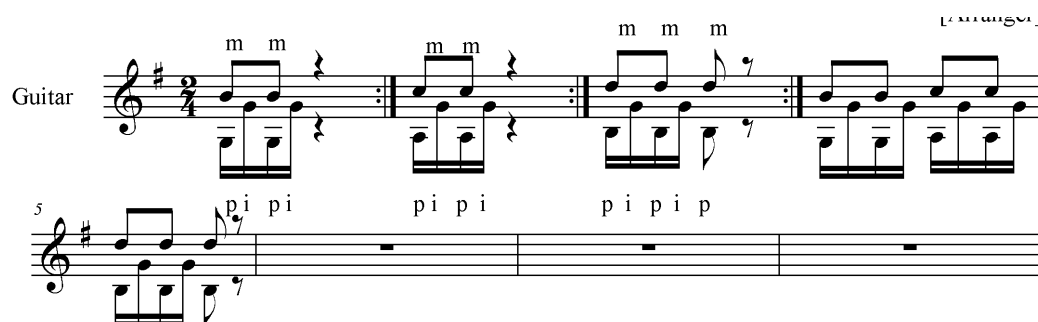


Figura 42 - Divisão por blocos (fonte original)

Exercício 4:



Figura 43 - Linha melódica da segunda frase (fonte original)

Exercício 5:

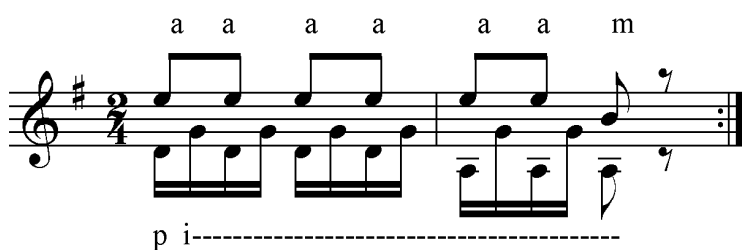


Figura 44 - Exercício em cordas soltas usando o dedo anelar (fonte original)

Exercício 6:

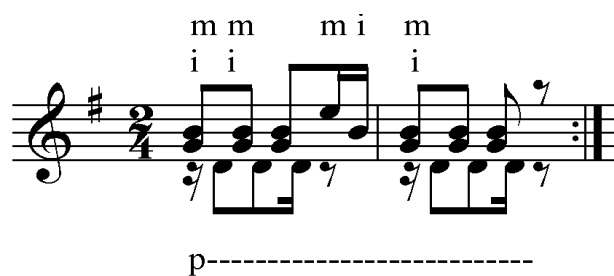


Figura 45 - padrão rítmico em cordas soltas (fonte original)

Exercício 7:

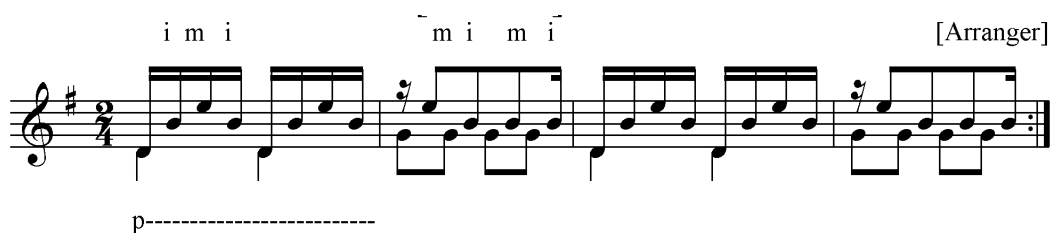


Figura 46 - Exercício em cordas soltas referente primeira frase da segunda parte da obra (fonte original)

Exercício 8:



Figura 47 - Linha melódica do baixo (fonte original)

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Andante op.241 nº5 - Ferdinando Carulli (1770-1841) Idade do aluno: 10 anos. Grau: 1º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Melodias	4	4	5	5	5
Acompanhamento	3	4	4	5	5
Notas em simultâneo	3	4	5	5	5
Dinâmicas	-	3	4	4	5
Noção de frases	4	4	4	5	5

Tabela 1 - Progresso do aluno na peça “Andante op.241 nº5”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

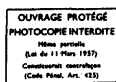
Observações:

A abordagem utilizada foi de muita eficácia, permitindo uma gradual mas também rápida assimilação e evolução dos conteúdos. O elemento que mais tempo demorou a ser concretizado foi a realização de dinâmicas, o que é normal numa fase inicial da aprendizagem. Com esta abordagem o aluno desenvolveu bastante a capacidade de compreensão de melodias, e importância/destaque das mesmas, também como a noção de início e final de frases musicais.

4.2 Desenvolvimento do dedo polegar, melodia e acompanhamento, contrastes e dinâmicas

Para a exploração dos conteúdos acima expostos, e, tendo em conta que são conteúdos normalmente inseridos no primeiro e segundo ano de guitarra, a peça escolhida para a exploração destes conteúdos foi o “Estudo I” do compositor cubano Leo Brouwer.

Importante referir ainda, relativamente ao compositor Leo Brouwer, a sua enorme preocupação relativamente à escrita do texto musical, preocupação esta que passa pela realização de uma composição idiomática para o instrumento, permitindo que por exemplo o estudo correto de alguns elementos na obra, sejam fundamentais durante toda essa obra, e em muitas situações futuras, daí a importância da sua obra guitarrística e neste caso deste vinte estudos simples, que são autênticas ferramentas técnico musicais para a evolução de um estudante de guitarra.



ÉTUDES SIMPLES (ESTUDIOS SENCILLOS)

Durée totale: 6'25

Leo BROUWER

I

Movido

mf *pp* *cantado el bajo* *f* *mp* *p* *ff marcado* *f cantado el bajo* *pp* *f sonoro* *p* *morendo* *pp* 1'00

© 1972 by Éditions MAX ESCHIG
Paris, France

M. E. 7997

Tous droits réservés
pour tous pays

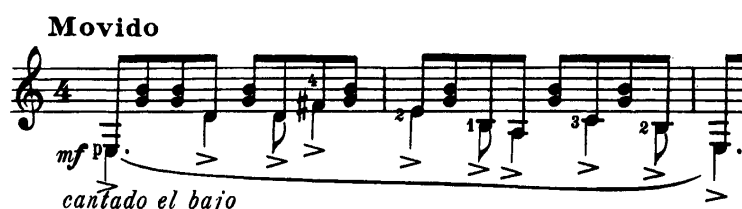
Figura 48 - “Estudio I” (Brouwer, 1972, p.1)

Com esta peça, “Estudio I” de Leo Brouwer, que pertence a um conjunto de vinte estudos para guitarra, os principais objetivos e conteúdos a introduzir e desenvolver passam por um grande desenvolvimento do dedo polegar da mão direita, pois a melodia deste estudo encontra-se quase exclusivamente na voz inferior, ou seja nas notas com registo mais grave, os baixos, que são tocadas com o polegar. Outro ponto essencial é a clara percepção de que se trata de uma constante presença entre melodia e acompanhamento, dando obviamente a devida importância a cada um, pode-se também encontrar mas em menor número

algumas mudanças de posições, sendo que a maior parte do estudo se encontra na primeira posição.

Por fim, e provavelmente o ponto mais importante deste “Estudo I” de Leo Brouwer, a importância das dinâmicas que são necessárias realizar, criando uma constante e notória alteração entre as frases musicais e estrutura desta obra. Estas dinâmicas servem para criar uma boa base de interpretação, extremamente importante para a motivação e percepção do aluno a nível da importância destas na interpretação de uma obra.

Posto isto, considera-se a primeira frase o seguinte trecho:



Terceira frase:



Figura 51 - "Estudo I" (Brouwer, 1972, p.1)

Quarta frase:

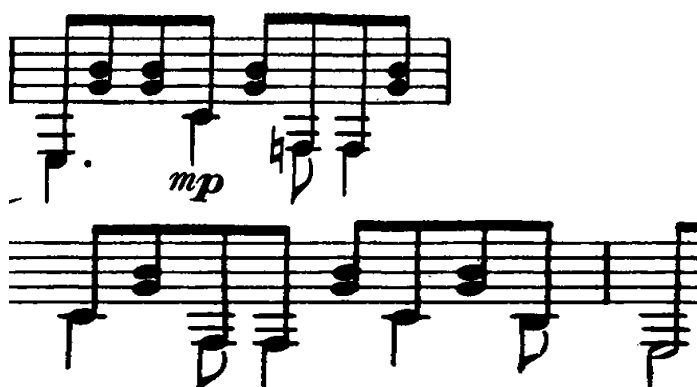


Figura 52 - "Estudo I" (Brouwer, 1972, p.1)

Em relação a estas duas frases, de realçar apenas a diferença entre a dinâmica sugerida pelo compositor, *f* e *mp*, o que mais uma vez serve para enriquecer a interpretação.

Posição da mão esquerda antes de iniciar a obra:



(fonte original)

Figura 53 - Colocação inicial da mão esquerda

Fica então a sugestão de alguns exercícios relativamente a estes elementos técnicos e a esta obra:

Exercício 1:

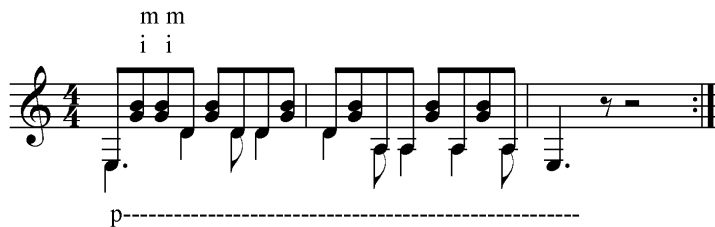


Figura 54 - Exercício em cordas soltas (fonte original)

Exercício sobre a primeira frase deste estudo, em que o aluno toca apenas em cordas soltas.

Exercício 2:

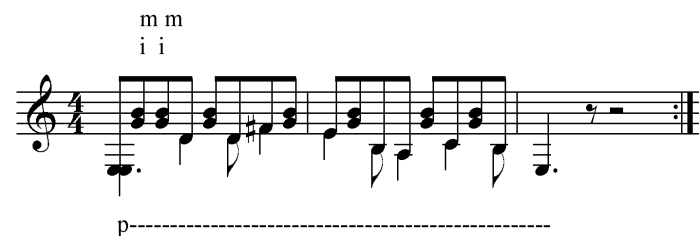


Figura 55- Exercício sobre a mesma frase mas com o texto musical original (fonte original)

Exercício 3:

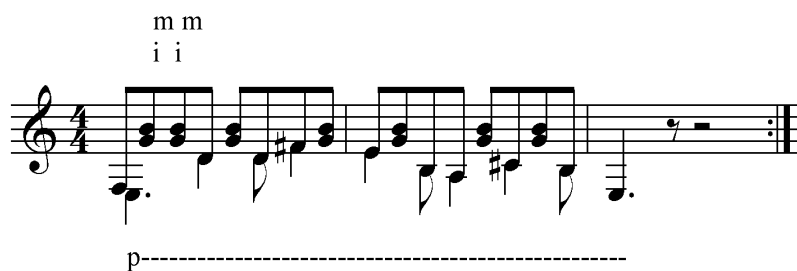


Figura 56- Exercício sobre a segunda frase do estudo com o texto original, salientando a importância da alteração na nota dó sustenido (fonte original)

Importante salientar que este género de exercícios podem e devem ser introduzidos nas várias frases deste estudo, abordados da mesma forma ou de forma semelhante, começando inicialmente por cordas soltas, divisão de frases, salientando diferenças do texto musical em questão se estas existirem.

Em relação ainda a este “Estudo I”, e tendo em conta os conteúdos e elementos que inicialmente foram propostos a explorar, é essencial ter em conta estes conteúdos e estratégias na realização do estudo:

- Isolar a linha da melodia, praticando-a com o polegar;
- Praticar em primeiro lugar o acompanhamento com dedos *i,m*, até encontrar um equilíbrio e controlo consistente;
- Depois da leitura e controlo do texto musical, tocar a primeira frase com a dinâmica sugerida, realizando o mesmo em seguida para a segunda frase, até conseguir tocar as duas sem interrupções, com dinâmicas e notas corretas.
- Realizar este tipo de análise e procedimento para todo o estudo.

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Estudo I – Leo Brouwer (1939-) Idade do aluno: 11 anos. Grau: 2º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Melodias/Acompanhamento	3	4	5	5	5
Desenvolvimento do polegar	3	4	4	5	5
Notas em simultâneo	3	4	5	5	5
Dinâmicas/Contrastes	-	3	4	4	5
Noção de frases	3	4	4	5	5

Tabela 2 - Progresso do aluno na peça “Estudo I”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

O aluno revelou alguma dificuldade numa fase inicial na leitura da peça, e consequentemente, na identificação de melodia e acompanhamento. Após assimilado esta questão, a evolução na aprendizagem da peça foi notória, atingindo todos os objetivos, de realçar o aumento de motivação no trabalho quando foi iniciado o trabalho de dinâmicas e contrastes.

4.3 Meias barras, melodias na mesma corda, fortalecimento da II posição

Para a exploração destes conteúdos a peça escolhida foi “Berceuse” do compositor Peter Nutall, peça esta onde vão ser aplicadas meias barras, melodias na mesma corda com portamentos e algumas mudanças de posição.

Berceuse

Lento sostenuto

Poco più mosso

a tempo

CODA
rall.

D.C. al (tempo primo)

poco riten.

Figura 57 - “Berceuse” (Nutall, 2005,p.12)

Com esta peça “Berceuse” de Peter Nutall, que pertence a um conjunto de doze invenções do autor, pretende-se neste caso destacar essencialmente os três elementos acima referidos, a forma como realizar meias barras, o fortalecimento da segunda posição e finalmente a clara ideia de destacar uma melodia que se encontra sempre na mesma corda, neste caso na primeira corda.

Antes de analisar em concreto onde cada elemento se pode desenvolver mais nesta obra, é fundamental referir que a peça se divide essencialmente em duas partes, na primeira parte, onde se irá abordar as meias barras e o fortalecimento da segunda posição, e na segunda parte, a presença de uma melodia sempre na mesma corda.

Primeira parte da obra:

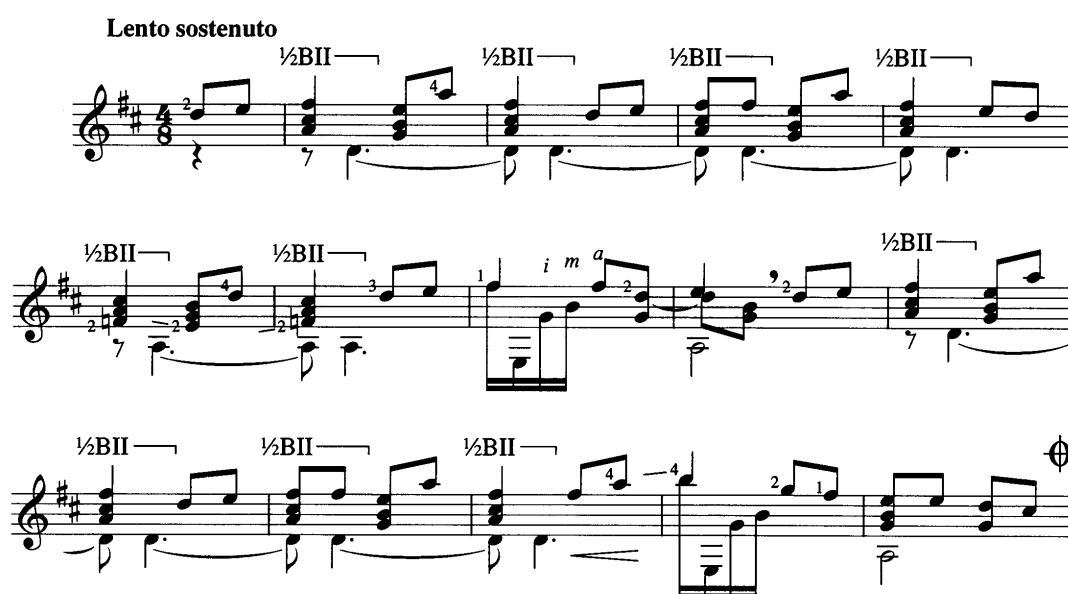


Figura 58 - “Berceuse” (Nutall, 2005,p.12)

Nesta que é considerada a primeira parte da obra nesta análise podemos verificar que esta se encontra sempre na segunda posição, excepto no primeiro tempo do compasso catorze, é evidente que a tonalidade em que se encontra a obra, Ré Maior, tem toda a influência nesta exploração da segunda posição.

Para uma primeira abordagem com o aluno o essencial será:

- Identificação da linha melódica de uma frase ou das frases iniciais como por exemplo:



Figura 59 - “Berceuse” (Nutall, 2005,p.12)

Neste excerto o aluno deverá tocar a linha superior, ainda sem recorrer à realização das meias barras, de forma a interiorizar a melodia em questão:



Figura 60 - Melodia principal (fonte original)

Depois de realizar apenas a linha superior, deve adicionar a linha do baixo, sem tocar as notas interiores, neste caso tocar apenas a nota Ré, que se toca com o polegar na quarta corda solta:



Figura 61 - Melodia principal com baixo (fonte original)

Em relação à introdução das meias barras, esta deve ser feita progressivamente ou seja, neste caso e primeiro que tudo, é essencial verificar e corrigir se necessário se a posição/colocação da mão esquerda se encontra correta, abordando o braço da guitarra de frente de modo a poder realizar a barra corretamente, em seguida, iniciar a introdução da meia-barra, em primeiro lugar e neste caso abrangendo apenas duas notas, fá sustenido e dó sustenido, garantindo uma boa sonoridade das notas e uma boa colocação:



Figura 62 - “Berceuse” (Nutall, 2005,p.12)

Imagem da colocação da mão esquerda:



Figura 63 - Barra em duas cordas (fonte original)

Depois de realizado este passo, introduzir a nota restante,(sempre com noção da melodia anteriormente identificada e explorada):



Figura 64 - “Berceuse” (Nuttall,2005,p.12)

Imagem da colocação da mão esquerda:



Figura 65 - Colocação da mão esquerda para meia-barra (fonte original)

Depois destes exercícios estarem completamente assimilados, deve-se passar a uma leitura cuidada de todo o texto musical já na sua totalidade, dividindo este mesmo texto como já foi referido, por estruturas e frases, preparando sempre com cuidado a realização das meias barras, este tipo de trabalho fortalece automaticamente o domínio do instrumento na segunda posição.

Segunda parte da obra:

Poco più mosso

p *i* *m* *a* *i* *m*

a tempo

$\frac{1}{2}$ BV

poco riten.

$\frac{1}{2}$ BIII \rightarrow $\frac{1}{2}$ BII \rightarrow

D.C. al Φ **(tempo primo)**

CODA

rall.

Figura 66 - “Berceuse” (Nuttall, 2005, p.12)

Nesta que é considerada a segunda parte desta obra na exploração de alguns elementos técnicos, o aspeto principal passa por conseguir compreender e realizar com destaque a melodia principal, melodia esta que se encontra sempre na voz superior e na primeira corda. Para uma sólida assimilação deste elemento técnico e musical deve-se ter em conta e realizar o seguinte tipo de abordagem/exercícios:

- .Divisão das linhas melódicas por frases;
- .Colocação perfeita da mão esquerda para um total controlo da melodia;
- .Preocupação com a duração real das notas em questão;
- .Noção de melodia/acompanhamento;
- .Introdução do restante texto musical;

Alguns exemplos de exercícios de linhas melódicas, noção do tempo que as notas devem durar e consolidação de acompanhamento:

Exercício 1:



Figura 67- Primeira linha melódica da segunda parte da obra. (fonte original)

Exercício 2:

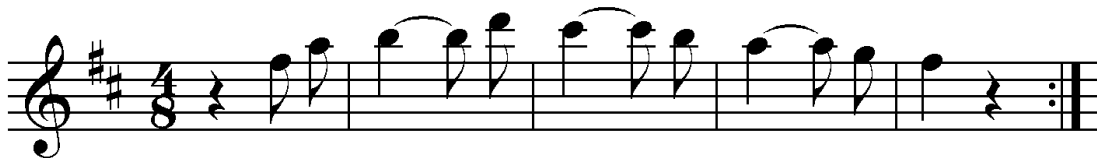


Figura 68- Exercício para melhoria de compreensão/noção da duração das notas. (fonte original)

Exercício 3:



p i m-----

Figura 69- Exercício para o desenvolvimento do acompanhamento presente nesta obra. (fonte original)

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Berceuse – Peter Nuttall					
Idade do aluno: 12 anos. Grau: 2º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Meias barras	3	4	4	4	5
Melodias	3	4	4	5	5
Fortalecimento da II posição	3	3	4	4	5
Noção de frases	4	4	4	4	5
Planos de vozes	3	3	4	4	5

Tabela 3 - Progresso do aluno na peça “Berceuse”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Em relação aos principais elementos a trabalhar nesta obra, estes foram compreendidos na sua totalidade, mais uma vez é importante realçar a necessidade de realizar os exercícios propostos muito lentamente, nomeadamente a questão das meias barras, o elemento fundamental nesta obra. Em relação aos restantes elementos, os exercícios propostos foram suficientes para atingir os objetivos.

Importante referir também a evolução do aluno a nível da compreensão das células rítmicas, e da consistência do ritmo em si. A realização das barras foi também essencial para o fortalecimento da segunda posição, em relação a peças trabalhadas anteriormente com o aluno em questão, foi notória também a sua evolução na compreensão de planos de vozes e na distinção entre melodias e acompanhamentos.

4.4 Abordagem de obras que desenvolvem a realização de “Legatto”

Para a abordagem deste elemento técnico, “Legatto”, que se encontra sempre presente em qualquer discurso musical, é essencial compreender no que consiste, como o realizar e essencialmente qual é o seu objetivo.

Para uma melhor compreensão destes aspetos e deste elemento foi escolhida uma obra do compositor Carlo Domeniconi chamada “*Nostalgia*” e um excerto do “*Estudo XI*” do compositor Leo Brouwer.

Antes da exploração das obras em si, é fundamental compreender no que consiste o “*legatto*”, tal como a palavra indica, a expressão “*legatto*” significa “*ligado*”, no contexto musical este termo consiste essencialmente em ligar frases musicais, sem que exista cortes entre elas, também como a duração das notas o máximo tempo possível. Neste caso, tendo em conta que estamos a falar da guitarra, um instrumento que por natureza tem pouca sustentação do som, a realização de *legatto* é complexa e para que seja bem executada é necessário ter em conta e dominar certos procedimentos:

- .Análise cuidada do texto musical, tendo em conta frases, duração de notas;
- .Digitação adequada para a realização do *legatto*, obviamente a digitação deve ser pensada com um propósito a nível das indicações e da interpretação musical a realizar;
- .Trabalho individual a nível técnico, preparação perfeita da mão esquerda nos movimentos a realizar, passagens e como pisar as notas.

A primeira obra escolhida que aborda estas questões foi “*Nostalgia*” de Carlo Domeniconi:

Nostalgia

Carlo Domeniconi
(1947 –)

$\text{♩} = 76 - 88$

molto dolce e legato

più f

Figura 70 - “Nostalgia” (Guitar Series 2, 2004,p.33)

Para esta obra são sugeridos os seguintes exercícios:

Exercício 1:

m a m i m a m m i m i m a m

Figura 71 - Melodia principal da primeira frase (fonte original)

Exercício 2:

m a m i m a m m i m i m a m

p-----

Figura 72 - Melodia com notas interiores e baixos a durar (fonte original)

Exercício 3:

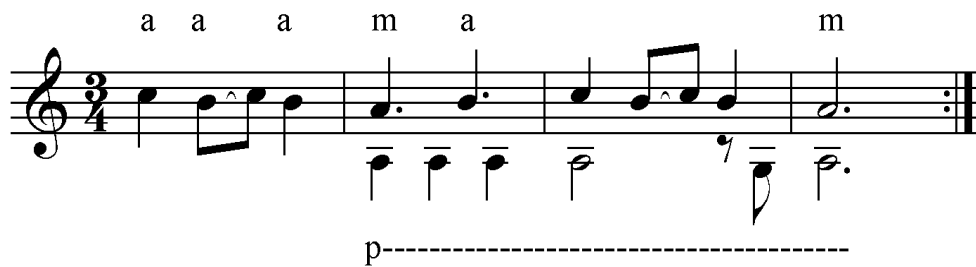


Figura 73- Melodia em registos agudos e baixos (fonte original)

Exercício 4:

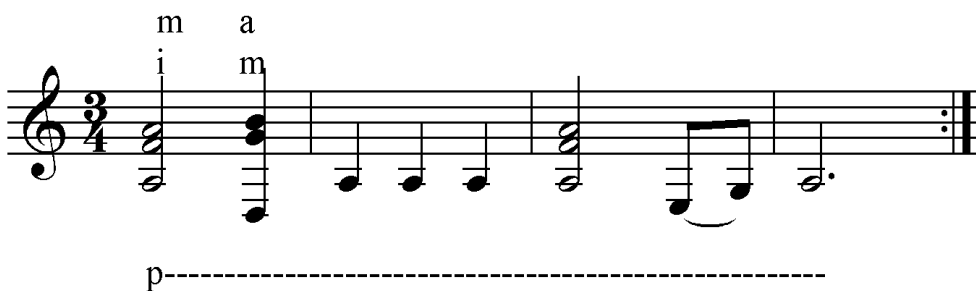


Figura 74- Baixos e notas interiores (fonte original)

Exercício 5:

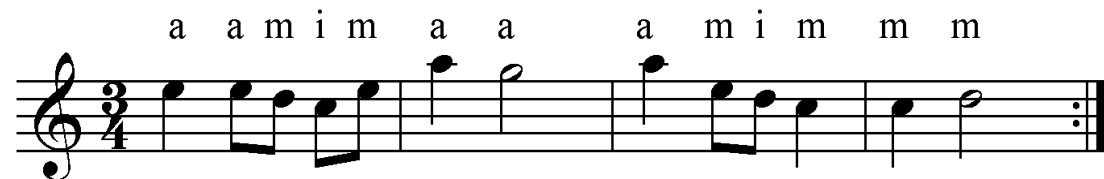


Figura 75 - Melodia principal (fonte original)

Exercício 6:

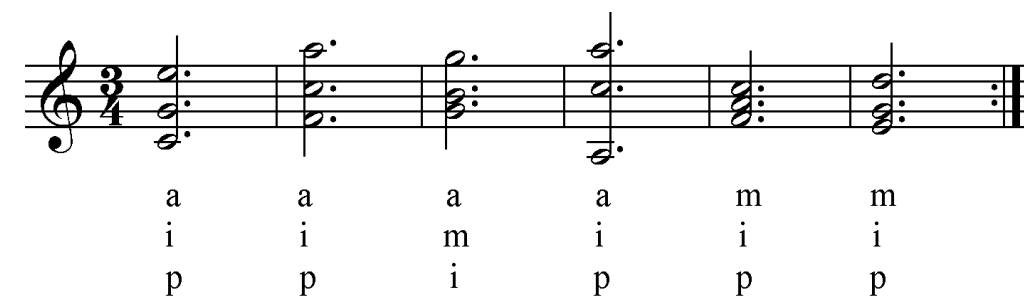


Figura 76-Fragmentação relacionando harmonia e melodias (fonte original)

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Nostalgia – Carlo Domeniconi (1947)					
Idade do aluno: 12 anos. Grau: 2º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Legatto geral	3	4	4	4	5
Vozes principais	4	4	4	5	5
Vozes secundárias	3	3	4	4	5
Duração de notas	3	4	4	5	5
Dinâmicas	-	3	4	4	5
Colocação da mão esquerda	3	4	4	4	4

Tabela 4 - Progresso do aluno na peça “Nostalgia”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Todos os objetivos foram atingidos com bastante sucesso, utilizando a abordagem e exercícios propostos. Importante referir a necessidade de correção constante para uma colocação perfeita da mão esquerda, que permite que todos os outros elementos sejam realizados com sucesso.

Em segundo lugar foi escolhido um excerto do “*Estudo XI*” de Leo Brouwer:

Legato ma in tempo

mp todas las notas tenidas.
all sustained notes.

pp

CODA

cediendo a Tº

Figura 77 - “Estudo XI” (Brouwer, 1972, p.11)

Colocação da mão esquerda:



Figura 78 - Mão esquerda em posições fixas (fonte original)

Exercício 1:

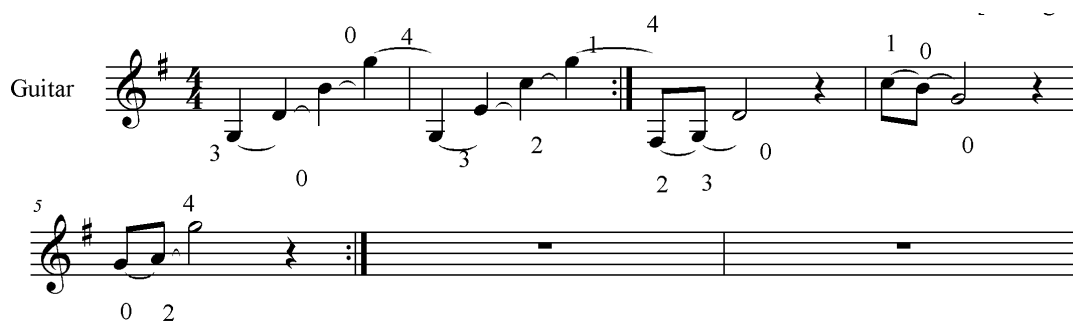


Figura 79 - Posições fixas e legatto (fonte original)

Exercício 2:

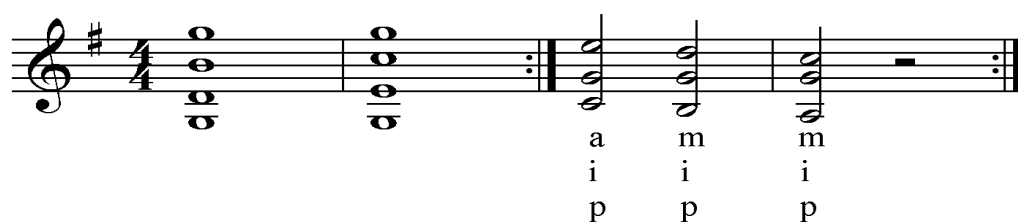


Figura 80 - Acordes (fonte original)

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Estudo XI – Leo Brouwer (1939-) Idade do aluno: 13 anos. Grau: 4º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Legatto geral	3	4	4	4	4
Posições fixas	3	3	4	5	5
Duração de notas	3	4	4	4	5
Colocação da mão esquerda	3	3	4	5	5
Compreensão rítmica	2	3	4	4	5

Tabela 5 - Progresso do aluno na peça “Estudo XII”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Em relação a esta obra e utilizando a abordagem sugerida, os elementos que se desenvolveram mais rapidamente foram os de legato geral e a duração de notas, surgiu alguma dificuldade na compreensão rítmica do texto musical, em que os exercícios de acordes e de duração de notas foram fundamentais, tais como a importância da colocação da mão esquerda.

4.5 Desenvolvimento da mão direita: Arpejos, apoio de melodias, antecipação de dedos na corda para desenvolvimento da velocidade

Este capítulo tem como objetivo demonstrar alguns exemplos de obras e de exercícios que são essenciais para o desenvolvimento da mão direita, a nível de controle de arpejos, apoio de melodias e antecipação dos dedos da mão direita na corda, de forma a poder ter mais controle e velocidade nos movimentos necessários.

Em primeiro lugar a peça escolhida foi “Spanish Romance”, obra esta permite o desenvolvimento de arpejos e a possibilidade de tocar a melodia com apoio, para uma apresentação destes elementos foi escolhida apenas a primeira página da peça:

Spanish Romance

Traditional melody
arr. Robert Hamilton
(1952 -)

$\text{♩} = 88 - 100$

The musical score for "Spanish Romance" is presented in five staves. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 88 - 100$ and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and accents (e.g., *a*, *m*, *i*). The second staff starts with a measure number of 3. The third staff starts with a measure number of 6 and includes a $\frac{3}{3}$ V marking. The fourth staff starts with a measure number of 9 and includes a $\frac{6}{6}$ VII marking. The fifth staff starts with a measure number of 12. The score is written in a style that emphasizes technical development, with clear fingerings and accents throughout.

Figura 81 - “Spanish Romance” (Guitar Series 5, 2004,p.40)

Uma das primeiras abordagens a nível da mão direita, senão a primeira, será identificar o movimento padrão existente na mão direita, que passa por:

-Digitação de *p* e *a* em simultâneo no primeiro tempo de cada compasso, seguindo-se o resto da tercina com *m* e *i*.

-Este movimento deve ser então assimilado, antes de qualquer leitura do texto musical, em cordas soltas, focando-se apenas no movimento da mão direita, seguindo a digitação acima referida e com a preocupação de alternar o baixo de três em três tempos, visto que o compasso desta peça é ternário.

Os exercícios devem consistir no seguinte:

Neste exercício a velocidade inicial, como em qualquer primeira abordagem, deverá ser feita de forma lenta e moderada, devendo aumentar progressivamente, de acordo com o nível de controlo do aluno em questão.

Outro dos fatores importantes nesta obra é a presença de uma melodia sempre na primeira nota de cada tempo, ou seja, na primeira nota de cada tercina, o facto de ser uma linha melódica a nível interpretativo faz com que seja necessário procurar uma maior evidência desta melodia, entrando o elemento técnico acima referido, o *apoio*.

Como já referido a técnica do *apoio*, serve essencialmente para destacar algo, normalmente melodias, estando estas em registos graves, médios ou agudos, serve também naturalmente para aumentar o volume sonoro dessas mesmas melodias, como o nome indica existe um *apoio* do dedo que toca essa mesma nota, apoio este que será na corda seguinte, neste caso o primeiro contacto é feito com *a* (anelar), na primeira corda, e depois deste primeiro contacto o dedo ficará apoiado na segunda corda, permitindo uma maior capacidade de pressão sobre a corda em que tocou, produzindo um som com maior volume e maior corpo, essencial para o destaque de melodias.

Exercícios e imagens deste processo:

Exercício 1:

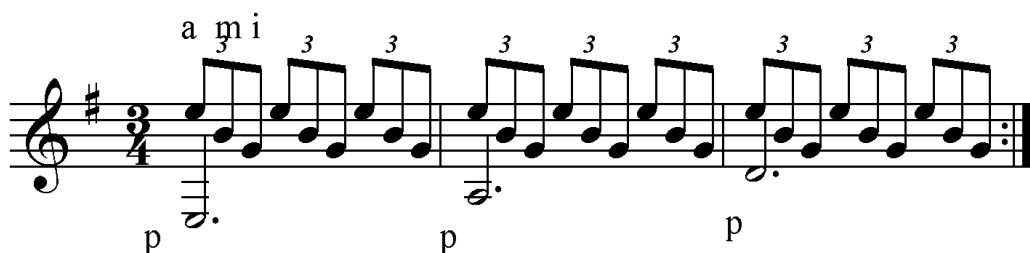


Figura 82 - Padrão do dedilhado em cordas soltas, alterando o baixo. (fonte original)

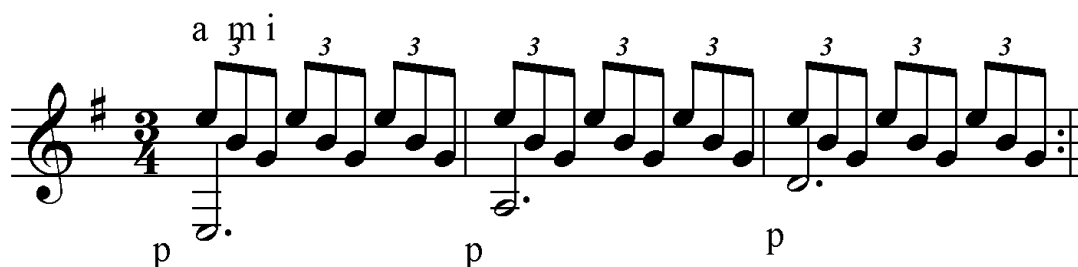
Neste exercício o polegar pode ser tocado das duas formas ou seja, com apoio e sem apoio.

Imagens dos dedos da mão direita antecipadamente colocados, cada imagem está associada a um baixo diferente, Mi, Lá e Ré:



Figuras 83,84 e 85 - Imagens do exercício 1. (fonte original)

Exercício 2:



Apoiar primeira nota de cada tempo

Figura 86 - Apoio em cordas soltas (fonte original)

Imagem do apoio:



Figura 87 - Imagem da mão direita após realizar o apoio (fonte original)

Exercício 3:

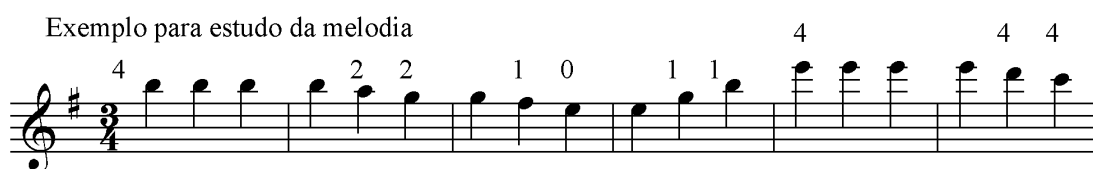


Figura 88 - Exemplo para estudo de melodia (fonte original)

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Spanish Romance - Anónimo Idade do aluno: 14 anos. Grau: 5º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Desenvolvimento o mão direita	3	4	4	4	5
Arpejos	3	4	4	5	5
Apoio	3	3	4	4	4
Melodias	3	4	4	5	5
Velocidade	3	3	4	4	5
Antecipação na corda	3	3	4	4	5

Tabela 6 - Progresso do aluno na peça “Spanish Romance”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Importante realçar a importância em primeiro lugar, da assimilação do dedilhado em cordas soltas, usando os exercícios sugeridos, que facilitou claramente a leitura e compreensão da obra em questão, a prática ao longo das aulas destes exercícios foi suficiente para atingir os objetivos e evoluir em todos os elementos, sendo que o único elemento a necessitar de melhorias será o elemento de tocar com apoio.

Antecipação de dedos nas cordas a tocar, fundamental para o desenvolvimento da velocidade

Em relação a esta questão técnica que é a antecipação de dedos em cordas a tocar, é fundamental, antes de apresentar uma obra em que isso se pode desenvolver claramente, realçar a importância deste elemento, que acaba por ser não apenas uma questão técnica mas uma forma de encarar todo o estudo da guitarra.

Tal como o nome indica, antecipação, que também podemos designar de preparação, é um dos princípios fundamentais no estudo de qualquer instrumento, e na guitarra não é exceção. Este conceito passa por realizar uma antecipação/preparação de tudo o que se está a desenvolver, produzir, tocar, de forma a tornar, neste caso a execução de peças o mais perfeito possível, e o mais sólido e estável possível. Este conceito tem obrigatoriamente que estar presente desde o início na aprendizagem deste instrumento, pois é fundamental para uma boa base técnica, que vai permitir que os resultados musicais sejam claramente melhores, sendo evidente neste caso a relação e dependência das vertentes técnicas e musicais.

Como exemplo para abordar estes elementos a peça escolhida foi o “*Estudo nº1*” de Heitor Villa-Lobos. Este estudo é dedicado inteiramente a arpejos, para o desenvolvimento destes elementos técnicos, nomeadamente o modo de funcionamento da mão direita.

É facilmente identificável um padrão de funcionamento da mão direita como se pode verificar na partitura apresentada na página em seguida.

Em relação ao padrão a utilizar para a mão direita, a opção utilizada na abordagem com o aluno não foi a que está sugerida na partitura mas sim a seguinte:

Padrão de dedilhado da mão direita: “*p,i,p,i,p,m,p,a,i,a,p,m,p,i,p,i*”

Etude Nº 1 H. VILLA - LOBOS
Etudes des arpèges
 (estudos de harpejos)

Allegro non troppo

p *p* *p* *p* *p* *p* *simile la main droite* *simile*

Figura 89 - “Étude nº1” (Lobos, 1953, p.2)

Nesta primeira página do “*Estudo nº1*”, que é aquela que nos vamos limitar a abordar devido á semelhança de processos em toda a obra, podemos identificar claramente um padrão da mão direita, no que diz respeito aos arpejos, padrão este que foi alterado para “*p,i,p,i,p,m,p,a,i,a,p,m,p,i,p,i*”. Em relação ao motivo da alteração deste padrão, essa decisão tem diretamente a ver com uma série de experiências pessoais, no sentido de testar várias alternativas que possam melhorar a capacidade de velocidade deste padrão, sendo esta a que deu melhores resultados, o que não implica que outros padrões não resultem de forma mais positiva em outros casos. Contudo, e apesar de existir uma diversidade nos padrões a utilizar, a abordagem ao estudo essa deve ser mantida na seguinte linha:

O facto de existir um padrão na mão direita implica obrigatoriamente em primeiro lugar abordar com o aluno esse padrão, podendo inicialmente este ser realizado em cordas soltas, mas a nível da mão direita com a correta dedilhação, como na seguinte imagem:

Exercício do dedilhado em cordas soltas:

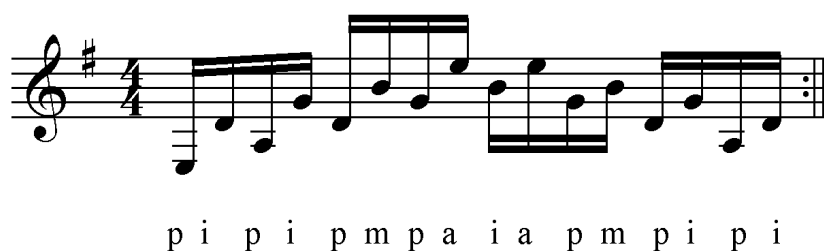


Figura 90 - Dedilhado utilizado (fonte original)

Um dos exercícios também que, com o passar do tempo, e por experiência pessoal foi catalogado de essencial, foi a divisão deste mesmo padrão de duas em duas notas, como consta na imagem:

Exercício do dedilhado em grupos de duas notas:



Figura 91 - Exercício em grupos de duas notas (fonte original)

É também nesta parte da abordagem que entra um elemento essencial, a antecipação de dedos em cordas a tocar, este é talvez um dos exemplos mais flagrantes e comprovativos da importância desta questão. Neste caso e devido á necessidade de a obra ser executada a uma velocidade razoável (a indicação na partitura é “*Allegro non troppo*”) ainda mais se torna essencial esta questão. Já foi referido anteriormente que uma das formas de abordagem seria a divisão do padrão de duas em duas notas, é aqui que surge a questão da antecipação neste caso, quando for altura de tocar esse grupo de duas notas, os dois dedos da mão direita têm obrigatoriamente que estar na corda, e quando se toca esse grupo de duas notas, os dedos que tocam o próximo grupo obrigatoriamente têm que se colocar antecipadamente nas duas cordas em questão.

Todo este princípio deve ser implementado no estudo deste padrão como a imagem indica:



Figura 92 - Imagem de um grupo de dois dedos na corda (fonte original)

Outro dos pontos essenciais deste capítulo, que está diretamente ligado neste “*Estudo nº1*”, é a questão do aumento da velocidade, esta está diretamente ligada à antecipação e preparação dos dedos da mão direita mas também da mão esquerda, em relação à antecipação da mão esquerda, esta deve ser realizada preparando/antecipando os dedos disponíveis para a realização do acorde seguinte, sem que exista um corte entre a mudança de acordes, permitindo a execução da peça de forma fluente. Outra característica deste estudo é a constante repetição de cada compasso o que permite uma boa preparação dos acordes a tocar. A abordagem a nível de leitura deve ser realizada na identificação, compasso a compasso do acorde a preparar:

Acorde 1:



Figura 93 - Étude nº1” (Lobos,1953,p.2)

Acorde 2:



Figura 94 - Étude nº1” (Lobos,1953,p.2)

Outra sugestão é que realmente funciona neste caso em arpejos com padrão, é a utilização de um pano na zona do cavalete:



Figura 95 - Exercício para aumento de velocidade (fonte original)

A utilização desta técnica faz com que seja realmente mais difícil a realização do dedilhado, o que obriga neste caso o aluno a uma maior certeza da localização das cordas, e dos movimentos a realizar, tanto na preparação como na reprodução do som.

Outro dos pontos essenciais neste exercício é o facto de as cordas ficarem com uma maior pressão, e o som abafado, o que permite um ataque da corda mais preciso.

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Étude nº 1 – Heitor Villa Lobos (1887-1959)					
Idade do aluno: 14 anos. Grau: 5º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Desenvolvimento da mão direita	3	3	4	4	5
Arpejos	4	4	4	5	5
Antecipação na corda	3	3	4	4	5
Velocidade	3	4	4	4	4

Tabela 7 - Progresso do aluno na peça “Estudo nº1”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Todos os exercícios propostos funcionaram de forma bastante positiva no desenvolvimento em questão, o aluno desenvolveu bastante o seu controlo de movimentos da mão direita, e a velocidade destes movimentos.

4.6 Utilização de um dedo guia numa peça

Anteriormente foi referido que a antecipação e a preparação são fundamentais para uma técnica sólida e que isso leva a uma interpretação musical muito mais consolidada e controlada. Contudo, existem outros elementos, que nem sempre estão presentes no repertório guitarrístico, com indicações, mas que são fundamentais também na preparação, e também um factor a ter em conta no que na criação de digitações diz respeito. Um desses elementos, e que deve começar a ser abordado o mais cedo possível, é a utilização de um dedo guia.

Tal como o nome indica, este elemento consiste na presença de um dedo da mão esquerda, sempre colocado na mesma corda, em que este vai servir de preparação na mudança de acordes/notas e também na mudança de posições, para que este elemento seja funcional e que se consiga tirar proveito da sua utilização é essencial uma colocação perfeita da mão esquerda, e de uma análise do texto musical em estruturas.

Para a implementação deste elemento a peça escolhida foi “West Coast” de Helen Sanderson:

West Coast

Helen Sanderson
(1972-)

Moderato ♩ = 104

mp

mf

f

p

poco a poco cresc.

rit.

A 23 m. harm. XII

Figura 96 - “West Coast” (Sanderson)

Numa primeira abordagem a esta obra, que tem como principal elemento a utilização de forma correta de um dedo guia, é fundamental primeiro compreender o funcionamento do dedilhado a realizar em grande parte da obra pela mão direita. Este primeiro conteúdo deve começar a ser introduzido com a realização do dedilhado em cordas soltas, com a alternância do baixo na mudança de cada compasso.

Exercício:

Exercícios de dedilhado a usar na peça, cordas soltas:

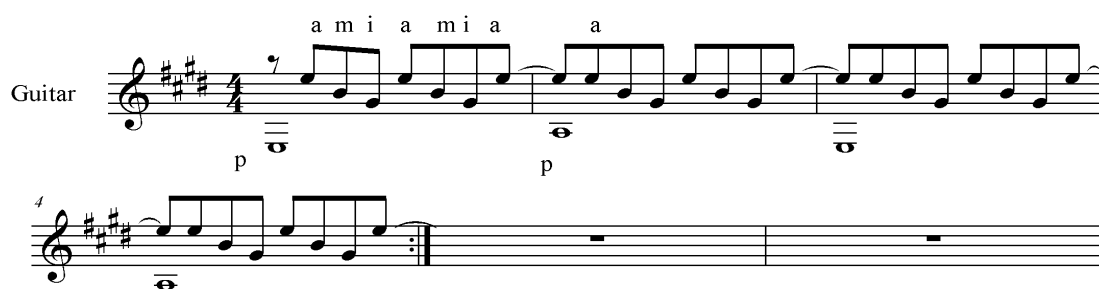


Figura 97 - Dedilhado a utilizar na obra (fonte original)

Depois de consolidado este dedilhado, de forma a que o aluno o consiga produzir com alguma velocidade e segurança, deve-se passar para a análise do texto musical e sua estrutura, entrando aqui a questão do dedo guia, esta é uma obra que pode e deve ser estruturada de dois em dois compassos, apresentando em cada compasso na maior parte da obra, um acorde e uma posição fixa a realizar na guitarra, assim sendo no primeiro sistema da peça podemos identificar duas posições:

Posição 1:



Figura 98 - “West Coast” (Sanderson)

Colocação na guitarra:



Figura 99 - “Posição do acorde nº1 na guitarra”. (fonte original)

Posição 2:

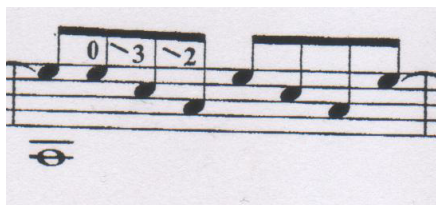


Figura 100 - “West Coast” (Sanderson)

Colocação na guitarra:



Figura 101 - “Posição do acorde nº2 na guitarra”. (fonte original)

Depois de analisado o texto musical e a colocação das posições no instrumento, verifica-se a continuação da presença do dedo 2 da terceira corda, sendo absolutamente necessária a sua deslocação sempre em contato com a corda na mudança de posição, verifica-se também a repetição destas duas posições durante o primeiro sistema da peça, podemos então considerar que a primeira parte a ser estudada será:

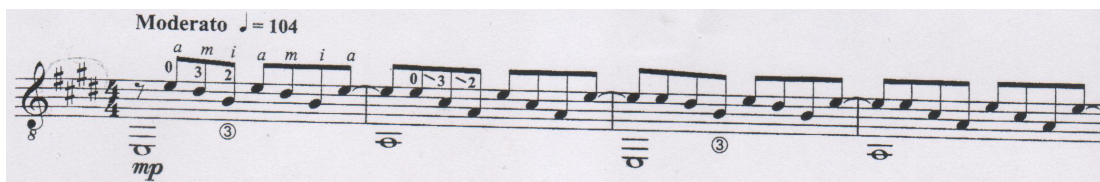


Figura 102 - “West Coast” (Sanderson)

Para além de toda a preparação na mudança de posições, e na execução do dedilhado anteriormente trabalhado em cordas soltas, deve-se também respeitar a dinâmica sugerida pelo autor.

Este tipo de abordagem deve ser realizado nos primeiros quatro sistemas da obra onde surgem as seguintes posições:

Posição 3:



Figura 103 - Posição do acorde nº 3 na guitarra. (fonte original)

Posição 4:



Figura 104 - Posição do acorde nº4 na guitarra. (fonte original)

Posição 5, que se encontra na VII posição na Guitarra:



Figura 105 - Posição do acorde nº 5 na guitarra. (fonte original)

Posição 6:



Figura 106 - Posição do acorde nº6 na Guitarra. (fonte original)

Posição 7:



Figura 107 - Posição do acorde nº 7 na guitarra. (fonte original)

Posição 8:



Figura 108 - Posição do acorde nº8 na guitarra. (fonte original)

Depois de identificadas as posições/acordes que são necessários para a realização e interpretação desta obra, é necessário abordar o elemento deste capítulo, o funcionamento do dedo guia nesta obra musical, para que este seja corretamente desenvolvido e que surta efeito, é necessário o seguinte:

- Perfeita colocação da mão esquerda, de modo a facilitar a construção da posição seguinte.
- Na mudança de posição, o dedo guia tem de manter o contato na corda em que se encontra.
- Antes de mudar de posição, deverá o acorde ou posição ser desmanchado, em seguida a deslocação do dedo guia na corda, e só depois para finalizar a formação da nova posição.

De salientar ainda no quinto sistema da obra a necessidade de executar acordes de 4 notas em simultâneo, acordes estes que vão repetir posições já realizadas anteriormente na obra, o processo de estudo deverá ser igual em todos os aspetos, sendo apenas diferente na necessidade da reprodução de quatro notas em simultâneo.

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

West Coast – Helen Sanderson Idade do aluno: 12 anos. Grau: 3º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Dedo Guia	3	4	4	5	5
Dedilhado	4	4	5	5	5
Noção da estrutura	4	4	5	5	5
Noção de frases	3	4	4	4	5

Tabela 8 - Progresso do aluno na peça “West Coast”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Todos os elementos foram introduzidos com sucesso e todos os objetivos atingidos, muito importante a relação criada entre o dedo guia e a estrutura de acordes e posições, a divisão da obra em frases e estruturas foi fundamental para a excelente compreensão dos conteúdos e dos elementos.

4.7 Ligados e barras

Para a exploração destes elementos técnicos, ligados, tanto ascendentes como descendentes e a realização de barras completas foram escolhidos alguns fragmentos da peça “Candombe en Mi” de Máximo Diego Pujol, esta é uma obra que normalmente costuma ser introduzida a partir do quarto grau e que apresenta uma escrita bastante idiomática, ou seja com uma real preocupação para com o instrumento a que se destina, também por isso será feita apenas a análise de alguns fragmentos desta obra, a forma de abordagem e a sugestão de alguns exercícios para o desenvolvimento destes elementos. Este tipo de abordagem poderá e deverá ser aplicado numa grande parte da obra.

Obra completa:

5. CANDOMBE EN MI

Tempo di candombe (Allegro ritmico) ($\text{♩} = 120$)

The musical score for "Candombe en Mi" is presented in seven staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo di candombe (Allegro ritmico)" with a metronome marking of $\text{♩} = 120$. The score includes various dynamic markings: *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *f*. Technical markings include fingerings (e.g., 0, 3, 1, 0, 3, 2, 3, 2, 3, 0, 1, 3), slurs, and articulation marks. Specific markings include "cVII", "1/2 cV", and "cIII". The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The score is written for a single melodic line, likely for a guitar or similar fretted instrument.

Figura 109 - “Candombe en Mi” (Diego Pujol, 1985,p.14)

73



Figura 111 - "Candombe en Mi" (Diego Pujol, 1985,p.16)

Em relação aos ligados e às suas características nesta obra, podemos identificar alguns dos seguintes fragmentos:



Figura 112 - Fragmento 1, ligados ascendentes. (fonte original)



Figura 113 - Fragmento 2, ligados ascendentes. (fonte original)



Figura 114 - Fragmento 3, ligados descendentes. (fonte original)

Em relação a estes três fragmentos, podemos identificar claramente algumas semelhanças, nomeadamente a nível de um padrão existente, que neste caso consiste na realização do ligado e de seguida uma corda solta, este padrão surge nos ligados ascendentes e descendentes, tanto nos ligados ascendentes e descendentes é fundamental como é óbvio uma perfeita colocação da mão esquerda, a nível dos ligados ascendentes deverão ser realizados alguns exercícios, como por exemplo:



Figura 115 - Ligados ascendentes explorando a primeira posição (fonte original)

De realçar a importância neste exercício da participação de todos os dedos da mão esquerda e da constante presença da corda solta após a realização do ligado, tal como se encontra na obra.

Em relação ao desenvolvimento das barras, identifica-se o seguinte fragmento:



Figura 116 - Fragmento 4 ,barras. (fonte original)

Neste fragmento podemos verificar tal como nos ligados, que, após a execução de uma barra, encontra-se uma corda solta, de forma a dar tempo para preparar a realização da próxima barra, é muito importante que esta forma de analisar este excerto seja claramente explicado ao aluno, pois vai facilitar bastante a realização das barras de forma fluída e preparada.

Em relação á realização das barras, neste caso barras completas ou acima da meia barra é fundamental a perfeita colocação da mão e do dedo no braço da guitarra:



Figura 117 - Colocação para a realização de uma barra completa. (fonte original)

Para a realização de forma correta deste elemento técnico é fundamental também focar na forma como a mão e essencialmente o dedo abordam a colocação da barra ou seja, a força deve ser feita única e exclusivamente no dedo que constrói a barra e não no resto da mão e no pulso, é também essencial como em todos os elementos até agora abordados uma preparação cuidada.

Após realizada esta abordagem acima referida com o aluno podemos verificar os seguintes resultados:

Candombe en Mi – Máximo Diego Pujol (1957-) Idade do aluno: 14 anos. Grau: 5º.					
Elementos	Aula nº1	Aula nº2	Aula nº3	Aula nº4	Aula nº5
Ligados ascendentes	3	3	4	4	4
Ligados descendentes	4	5	5	5	5
Barras	3	3	4	4	5
Noção de estrutura da obra	3	3	4	4	5

Tabela 9 - Progresso do aluno na peça “Candombe en Mi”.

Legenda: 1 - INS (Insuficiente). 2 - NS (Não satisfaz). 3 - S (Satisfaz). 4 - (Bom). 5 - MB (Muito bom).

Observações:

Todos os elementos foram desenvolvidos de forma bastante positiva, salientando apenas uma maior dificuldade na execução dos ligados ascendentes, devido á menor força de alguns dedos da mão esquerda, no entanto o exercício proposto melhorou bastante esta questão. Em relação às barras, foi fundamental uma abordagem muito lenta, realizando a preparação necessária em cada momento em que era necessário fazer barras. Com esta obra o aluno em questão desenvolveu bastante a sua técnica a um nível global.

5. Conclusão

Ao longo da realização deste projeto, e tudo o que este implica, várias questões e pontos essenciais do ensino da guitarra tornaram-se mais evidentes. Foi claramente evidente que é fundamental e que é possível unir as vertentes técnicas e musicais, para isto foi necessário, apesar da experiência como aluno e como docente, realizar uma investigação mais aprofundada, especialmente em métodos mais relacionados com a pedagogia e questões técnicas da guitarra. Esta pesquisa aumentou claramente o número de ferramentas a utilizar, abrindo também novas perspetivas em relação a este tema.

Outro dos pontos essenciais, foi compreender o papel que o Professor desempenha em todo este processo, ficou claramente evidente que é obrigatório que o docente realize uma pesquisa cuidada sobre questões técnicas, sobre a bibliografia musical existente e o que pretende com a introdução da mesma, contexto histórico da obra e do compositor que a compôs, a meu ver todos estes pontos são obrigatórios no trabalho que diz respeito à preparação de uma abordagem.

Mais concretamente a nível da aula em si, e de como ensinar uma obra musical a um aluno, realço a importância da divisão da obra musical em vários aspetos, melodias, acompanhamentos, frases, partes, dinâmicas, obviamente dependendo do aluno e da obra em questão.

Em relação aos exercícios a realizar com os alunos, neste projeto foi fundamental a criação de novos exercícios, relacionando os elementos a desenvolver com o texto musical da obra, que permitiram uma melhor compreensão dos elementos em questão, mantendo os alunos motivados em atingir os seus objetivos. Ainda em relação aos exercícios e abordagens propostas é fundamental referir a importância de trabalhar estas questões de uma forma lenta com o aluno, preparada e sem saltar etapas no processo de aprendizagem destes elementos, de forma a que os resultados sejam bastante positivos.

Em suma, creio que a realização deste projeto foi mais uma confirmação daquilo que um docente poderá e deverá fazer no seu dia a dia de forma a tornar todo este processo ainda melhor, tanto para o docente como para o aluno e o seu desenvolvimento enquanto pessoa, músico e guitarrista. Realçando a importância do ensino/estudo em estruturas trabalhadas de forma a atingir o objetivo final, neste caso o efeito musical, a concretização da execução de uma obra musical da melhor forma possível.

Para finalizar fica a importância de num futuro próximo desenvolver ainda mais este projeto e do papel que este desenvolvimento poderá ter.

Como por exemplo, aplicar estes conceitos em elementos mais pequenos, e utilizar a mesma abordagem em alunos diferentes, conseguindo obter vários resultados e várias conclusões. O que levará à necessidade da criação de novos exercícios e abordagens, para alunos com determinadas características, criando assim cada vez mais ferramentas que permitam uma maior e melhor qualidade no ensino da Guitarra.

Referências bibliográficas

BONELL, Carlos - **Technique Builder**. Cambridge Music Works,1998.

BRIGHTMORE, Robert. **Modern Times**. Chanterelle. EU, 2007.

BROUWER, Leo - **Études Simples**. MAX ESCHIG, Paris, 1972.

BYZANTINE, Julian – **Guitar Technique Rationalized**. Melbay Publications, 2002.

DUNCAN, Charles – **The art of classical guitar playing**. Summy Birchard Music,1980.

GLISE, Anthony – **Classical Guitar Pedagogy, A Handbook for Teachers**. Melbay Publications,1997.

JEFFERY, Bryan. SOR, Fernando. **The complete studies, Lessons and exercises for Guitar**. Tecla 101, 1976.

NUTALL, Peter. *Twelve Inventions for solo Guitar*, Holey Music, Oxford, 1983.

PUJOL, Máximo Diego – **Cinco Preludios**. Universal Edition, Australia, 1985.

RYAN, Lee – **The Natural Classical Guitar: The Principles of Effortless Playing**. Englewood Cliffs,1984.

TANENBAUM, David – **The essential studies**. Musical Sales/ Chester, NY,1992.

The Royal Conservatory of Music, **Guitar Series 1**. Frederick Harris Music, Londres,2004.

The Royal Conservatory of Music, **Guitar Series 2**. Frederick Harris Music, Londres,2004.

The Royal Conservatory of Music, **Guitar Series 3**. Frederick Harris Music, Londres,2004.

The Royal Conservatory of Music, **Guitar Series 4**. Frederick Harris Music, Londres, 2004.

The Royal Conservatory of Music, **Guitar Series 5**. Frederick Harris Music, Londres,2004.

VILLA-LOBOS, Heitor – **Douze Études**. Max Eschig, Paris,1953.